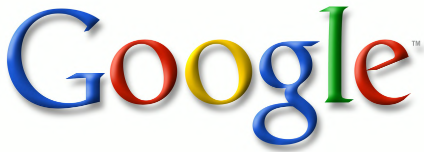
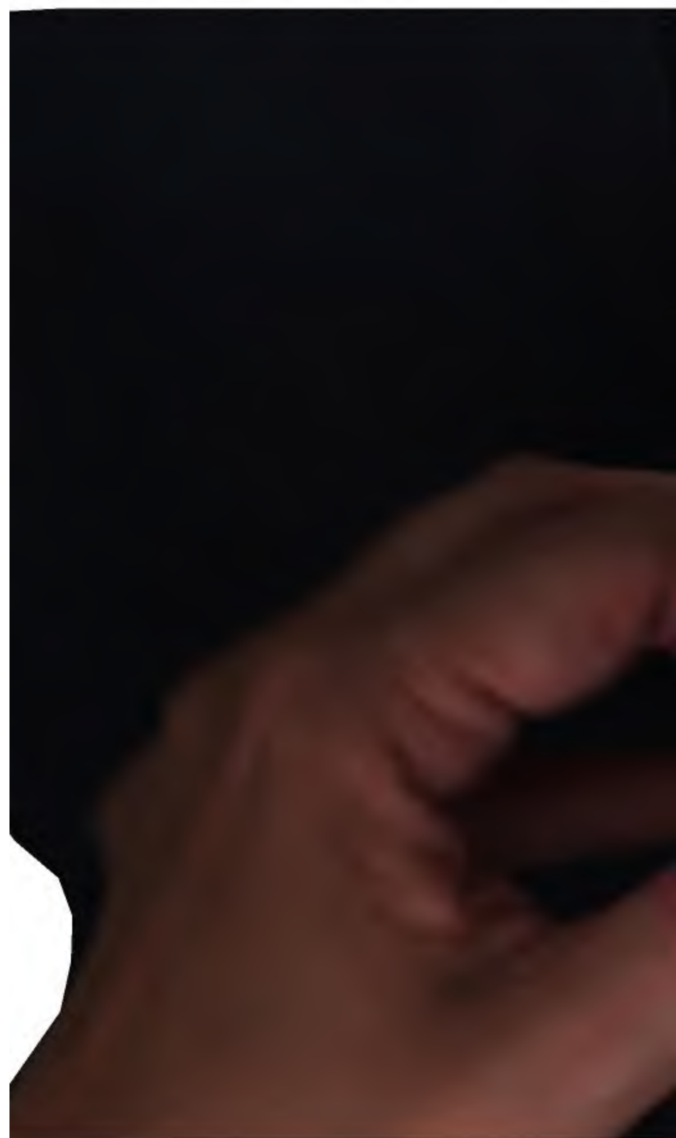


REVOLUTION FRANCAISE

J. Tiersot

Published on demand by
UNIVERSITY MICROFILMS
University Microfilms Limited, High Wycomb, England
A Xerox Company, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

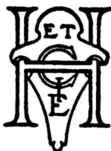




862995-018

JULIEN TIERSOT

LES FÊTES ET LES CHANTS
DE LA
RÉVOLUTION FRANÇAISE



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1908

1908a

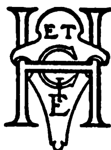
862995-018

JULIEN TIERSOT

LES FÊTES ET LES CHANTS

DE LA

RÉVOLUTION FRANÇAISE



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1908

A LA MÊME LIBRAIRIE

JULIEN TIERSOT

Hector Berlioz et la Société de son temps. (Ouvrage couronné par l'Académie française). 1 vol. in-12, br. . .

Hymne à la Mémoire d'un Penseur (centenaire d'Edgar Quinet), chœur à voix mixtes avec accompagnement de piano. In-4°. . . . .

Le Chant du 14 Juillet, de M.-J. Chénier et Gossec, chœur à trois voix. In-8°. . . . .

MAURICE BOUCHOR ET JULIEN TIERSOT

CHANTS POPULAIRES POUR LES ÉCOLES

100 chants à une voix, en 3 séries, paroles et musique; trois volumes in-16, cart. Chaque vol. . . . .

Chaque chant séparément. . . . .

Les mêmes chants, à deux et trois voix, trois volumes in-8, cart. Chaque vol. . . . .

Les mêmes chants, à une voix, avec accompagneme piano, trois volumes in-8, cart. Chaque vol. . . . .

Chaque chant séparé à deux ou trois voix, 4 pages à

— — — à deux ou trois voix, 6 ou 8 pages à. . . . .

Chants à voix mixtes, avec accompagnement de piano. In-4°, chaque chant. . . . .

Les mêmes, en parties séparées sans accompagnement, chaque . . . .

Apothéose, musique d'Hector Berlioz, chœur à voix mixtes avec accompagnement de piano. In-4°. . . . .

Parties séparées sans accompagnement, chaque. . .

1214-07. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 11-07.





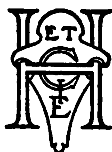



JULIEN TIERSOT

LES FÊTES ET LES CHANTS

DE LA

RÉVOLUTION FRANÇAISE



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1908

LES FÊTES ET LES CHANTS

DE LA

RÉVOLUTION FRANÇAISE

Music-X

A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE

Ce livre est le résultat de réflexions et d'études de près de trente ans. Ayant, à une époque où je n'avais pas encore commencé d'écrire, ressenti vivement l'émotion communicative des premières fêtes qui, lors de l'Exposition de 1878, célébrèrent la joie du relèvement après les douleurs de 1870, je songeai à rechercher de quelle manière nos aïeux de la première République avaient compris l'accomplissement de leurs solennités nationales ; et comme, d'autre part, ma pensée était entièrement tournée vers la musique, c'est la participation de cet art aux cérémonies que je m'appliquai principalement à connaître. Dès 1880, année où pour la première fois le 14 juillet fut fêté après une interruption de quatre-vingts ans, je publiai un premier article sur « la Musique dans les fêtes nationales ». Depuis lors, il n'est presque pas d'année où je n'aie apporté quelque contribution à cette étude, à laquelle d'autres écrivains sont ensuite venus s'associer. Des circonstances accessoires ont contribué en outre à me faire pénétrer au fond du sujet. C'est ainsi que j'eus l'occasion de multiplier les observations sur le chant populaire, non seulement en tant qu'étude archéologique, mais au point de vue du rôle qu'il peut être appelé à jouer dans l'éducation et la vie nationale, à l'école et dans les fêtes. Le concours même qu'il me fut donné d'apporter à certaines manifestations publiques, à l'occasion desquelles je tentai de faire rentrer dans l'action contemporaine des faits précédemment relégués dans l'histoire, m'a mieux éclairé sur leur véritable sens que n'auraient su le faire toutes les lectures. Enfin, généralisant les observations et les étendant au delà des limites de temps et d'espace

dans lesquelles la Révolution française est contenue, j'ai cherché à me rendre compte si la musique d'une part, l'esprit populaire de l'autre, ne pourraient trouver un mutuel profit à se pénétrer l'une l'autre, et surtout si l'art d'aujourd'hui — pour mieux dire celui de demain — ne trouverait pas une base solide en cherchant son inspiration dans un idéal semblable à celui des hommes de la Révolution. Grave problème, dont on ne peut songer à apporter la solution aujourd'hui, mais qu'il importe de poser.

Retracer l'histoire d'une musique faite à l'usage d'un culte, c'est écrire un chapitre d'histoire religieuse. J'apporte donc une contribution, si indirecte soit-elle, à ce qu'on a appelé justement « l'histoire religieuse de la Révolution », sujet qui, en ce moment même, préoccupe d'excellents et éminents esprits. Laissant à ceux-ci le soin d'approfondir les doctrines, je dois (à chacun sa tâche) me borner à considérer l'extériorité des manifestations produites par cette religion civique, et déterminer le rôle que l'art y joua. Et c'est, pour préciser encore, un chapitre d'histoire de la musique religieuse que j'apporte. Musique toute différente de celle des diverses confessions reconnues : il n'y faut pas chercher trace de grégorianisme, non plus que Palestrina ou le choral luthérien n'ont à y voir quoi que ce soit; mais songeons que nous sommes au XVIII[e] siècle finissant : c'est la musique religieuse telle qu'on la pouvait alors concevoir que vont nous révéler les hymnes de Gossec, Cherubini, Méhul, Lesueur. Cela est si vrai que lorsque ces maîtres ont écrit (tous l'ont fait) des messes, des motets, des cantiques, ce fut dans un style presque semblable à celui des chants que leur avaient inspirés les strophes de Chénier. Avec des nuances, cependant : l'allure de cette liturgie révolutionnaire, même dans ses pages les plus intentionnellement imposantes, est moins contemplative et moins passive que celle des compositions faites expressément pour l'église. Les rythmes ont plus de vivacité. Ils invitent à la marche en avant. Ils indiquent que la religion moderne est une religion d'action. Dans ces spectacles qu'offre le culte de la patrie, quand

celle-ci est obligée de se défendre et combattre contre tant d'ennemis, les fumées qu'on voit s'élever autour de l'autel ne sont pas toujours celles de l'encens, mais parfois celles de la poudre. C'est donc la vie même de la nation qu'exprime cette musique, associée aux plus hautes aspirations du peuple en une intimité que connurent seulement les autres grandes époques de crises religieuses et sociales. Cela suffit à dire le haut intérêt qu'il y a à l'étudier. Ces dix années d'histoire musicale eussent-elles été un temps trop court pour aboutir à la constitution d'un art nouveau, elles témoignent au moins d'un effort noble et salutaire, et peut-être elles pourraient être données encore en exemple à ceux qui cherchent leur voie à travers les complications de la vie contemporaine et des tendances d'aujourd'hui.

PRÉFACE

I

« Le caractère de 1791, c'est que les partis y deviennent des religions. »

Ainsi dit Michelet, le grand voyant qui sut pénétrer avec une si puissante intuition au fond de l'âme de la France. L'observation pourrait être étendue à l'époque tout entière. Ce souffle religieux qui s'éleva à l'aurore de la Révolution, au jour des premières luttes et des premiers dangers, grandit à mesure que se poursuivait la marche implacable des choses, et ne retomba plus avant que l'active période du combat fût définitivement révolue.

A la nation livrée à elle-même en une telle épreuve il fallait une foi. Or, les croyances des aïeux avaient été si fortement ébranlées qu'elles n'avaient plus la puissance de soutenir les âmes. Mais quelle idée plus pure et plus noble pouvait les remplacer si ce n'est celle pour laquelle coulait généreusement un sang fraternel? Liberté, Patrie, voilà les dieux que la Révolution adore. Elle leur élève des temples, des statues : elle leur chante des hymnes. La Patrie a son autel, devant lequel la France entière vient se consacrer par serment. Le respect des lois proclamées par la nation devient un culte; les principes sont des articles 'e foi. La Déclaration des Droits de l'Homme est un *Credo*. is les mots « saint, divin, sacré » n'ont tenu une si e place dans le langage. « La Patrie, la seule divinit

qu'il nous soit permis d'adorer... » : ainsi parlait le peuple à l'Assemblée dans une des journées décisives de 1792. « Seule divinité que le Français révère... » : on chantait ce vers à l'Opéra devant la statue de Liberté. « Serments sacrés, saints combats, égalité sainte » : phrases courantes. Un conventionnel, appelle le 10 août une « sainte conspiration ». Un autre nomme le parti avancé « la montagne sainte ». Vergniaud, dans un bel élan, en appelle à « la sainte Humanité ». Rouget de Lisle disait : « Notre sainte constitution ». Pour tout le monde, son chant est « le chant sacré, le refrain sacré » ; et, quand on arrive à la strophe : « Amour sacré de la Patrie », c'est bien spontanément et sans aucune affectation que le peuple, dominé par l'émotion religieuse, se courbe et plie le genou.

Nulle époque, même au temps des luttes religieuses, ne fut davantage une époque de foi.

Elle fut de même une prodigieuse époque d'action. Aussi, celui qui cherche à surprendre le secret de l'âme du peuple en ces années uniques se trouve à tout moment arrêté et distrait par l'étonnant spectacle des manifestations de la vie extérieure. Jamais l'imagination populaire n'eut plus libre carrière : n'a-t-elle pas eu, tout bien considéré, une part décisive, irrésistible, dans les événements? Ceux qui prétendaient les diriger le savaient bien : ils ne se firent pas faute d'agir sur cette imagination par tous les moyens en leur pouvoir. La mise en scène révolutionnaire, tantôt spontanément établie par une inspiration générale, un courant de l'esprit public, tantôt savamment réglée, a toujours un caractère très particulier, et prodigieusement vivant. Parfois, le spectacle est terrible, puissant, plein d'une sombre grandeur, comme en ces journées du danger de la patrie, où tout concourt à porter l'émotion populaire au plus haut degré d'exaltation : tout le monde dehors, les rues pleines de gens demandant si demain l'armée étrangère sera dans Paris, l'inquiétude de la foule montant à l'exaspération, le tocsin, le canon d'alarme dominant tous les bruits, le drapeau noir, les bataillons partant d'h
en heure, à peine armés, le cortège guerrier de
vont à travers la ville, proclament l'appel désesp

Patrie est en danger... ». — Le décret ordonnant la levée en masse, en 1793, forme par lui-même un tableau d'un saisissant relief : « Tous les Français sont en réquisition permanente pour le service des armées. Les jeunes gens iront au combat; les hommes mariés forgeront des armes et transporteront des subsistances: les femmes feront des tentes, des habits, et serviront dans les hôpitaux; les enfants mettront les vieux linges en charpie; les vieillards se feront porter dans les places publiques pour exciter le courage des guerriers et la haine des rois ». En de pareils moments, le peuple n'est plus une abstraction; c'est un être vivant et actif, dont les milliers de voix se confondent en une seule voix, dont les milliers de cœurs battent ensemble, vibrant du même sentiment, de la même passion désintéressée, ardente et sincère.

A côté de ces cas exceptionnels, de ces grands drames dont il est lui-même l'acteur principal, le peuple a chaque jour sous les yeux des spectacles propres à tenir son imagination en éveil. Chaque événement de quelque importance est consacré par des démonstrations publiques, toujours conçues de façon à en graver le sens en traits profonds. Quelle scène est plus grandiosement émouvante que le Serment du Jeu de Paume? Aussi le cérémonial du serment restera en honneur et sera pratiqué dans la plupart des circonstances décisives. Entre toutes les solennités publiques, les funérailles laissent une impression poignante, troublante au suprême degré : Mirabeau est porté au Panthéon par tout le peuple, le soir, aux flambeaux, à travers les rues du vieux Paris, aux sons formidables et inconnus des instruments imaginés par Gossec; le corps de Lepelletier de Saint-Fargeau est exposé nu, la blessure béante exhibée devant tous les yeux, et Marat est l'objet d'honneurs funèbres dont la pompe dépassa tout ce qu'on avait vu jusqu'alors.

Les détails mêmes, les accessoires de la vie courante rappellent à toute heure au peuple en quel temps et dans quel milieu exceptionnel il vit : les emblèmes, les inscriptions, les costumes, l'uniforme de la garde nationale, bientôt devenu celui de tous les citoyens actifs, l'habit

chamarré des représentants, le bonnet rouge, symbole de l'égalité, le drapeau tricolore, symbole de la patrie.

Il n'est pas jusqu'aux grands hommes de la Révolution dont l'apparence extérieure n'ait quelque chose de particulièrement significatif. Ils n'ignorent pas le prestige de l'attitude, et savent se faire voir au bon moment sous l'aspect qui répond le mieux aux nécessités de la circonstance. Les grands orateurs populaires, Mirabeau, Danton, se montrent parmi les foules, dans les cortèges, au théâtre. La Fayette aime à parader sur les places publiques, monté sur son cheval blanc. Les hommes de guerre, les chefs d'armée savent qu'il faut s'exposer, donner l'exemple, être vus au premier rang. Robespierre loge chez un menuisier; au milieu de sa gloire, il daigne se montrer à son peuple, vêtu d'un habit bleu de ciel et tenant à la main un bouquet d'épis. Marat habite une cave et se coiffe d'un mouchoir crasseux. Et Charlotte Corday commande un bonnet neuf pour se présenter devant le tribunal révolutionnaire.

Donc, besoin de foi et besoin de spectacle, double nécessité d'occuper l'âme et les sens, telles furent, semble-t-il, les manifestations les plus caractéristiques de l'esprit public pendant la Révolution.

Rien ne répondait mieux à cet état que la célébration de fêtes capables d'attirer le peuple, de le réunir en un même lieu pour l'unir dans une pensée commune, de fixer cette pensée par des signes matériels, par une représentation extérieure propre à la fois à captiver son intelligence et à toucher son cœur. Ce besoin était si bien celui de l'époque qu'en vérité la première réunion de ce genre, la première de nos fêtes nationales, fut un rassemblement spontané des citoyens de la nation entière. Qui oserait se flatter d'avoir eu le premier l'idée de cette fête de la Fédération du 14 juillet 1790, qui fut la plus belle des fêtes qu'ait vues la France? Personne assurément : quel que soit celui qui la formula le premier, on peut assurer sans crainte qu'elle était venue, dans le même moment, à l'esprit de tous.

Ce que l'instinct populaire inaugura dès le début fut continué pendant toute la durée de l'ère révolutionnaire.

Les fêtes nationales se multiplièrent, sous des apparences diverses et dans un esprit plus ou moins mobile, suivant le caprice des temps, mais faisant appel à des ressources presque constamment semblables. C'étaient d'abord des défilés, des cortèges dans lesquels figuraient les personnages les plus populaires et ceux auxquels il s'agissait de faire honneur; des arcs de triomphe, des chars, des décorations symboliques; puis des discours, le serment de sauver la Patrie ou d'être fidèle à la loi. Pendant toute la cérémonie, de la musique.

La musique est, en effet, le seul de tous les arts qui remplisse à la fois le double but poursuivi par l'institution des fêtes nationales. Elle participe à leur éclat extérieur, en même temps qu'elle en sait exprimer le sentiment intime. Aussi, dès le premier jour, en a-t-elle été l'élément inséparable et presque essentiel. Les brillantes et triomphales sonorités des cuivres, les marches entraînantes, les chants ts ou joyeux donnent tout d'abord à la fête le mouve nt, l'éclat, la vie. Mais vienne le moment où la cérémonie prendra un caractère auguste, où les âmes se confondront dans une même pensée, tendront de s'élever vers un idéal inconnu, peut-être inaccessible, la musique planera par-dessus tout cela, traduisant la pensée commune, formulant, par des accents souverains, la prière dont l'expression imprécise est dans tous les cœurs.

Car c'est un des plus précieux privilèges de la musique d'exprimer, et parfois avec la plus grande puissance, le sentiment collectif.

Toutes les religions ont connu la vertu du chant et considéré son usage comme légitime et nécessaire. Les premiers chrétiens s'assemblaient dans des réunions dont le but était d'affirmer leur foi par des cantiques; et l'on sait quelle pondérance la musique a prise, dès les premiers temps, les cérémonies du catholicisme. Quand vinrent les s de la Réforme, le chant reprit sa place de combat; er créa le choral, chanté à l'unisson par tout le peuple : t, pour sa cause, une force considérable. De même ut, à toute époque. Il semble, quand les voix se sont que les cœurs se comprennent mieux : il s'établit

entre ceux qui chantent ensemble un courant sympathique qui les rapproche, confond leurs pensées et les dirige au but.

La foi révolutionnaire ne pouvait négliger un moyen si puissant pour gagner les âmes.

Le moment, d'ailleurs, était favorable. Au XVIIIe siècle fleurissaient les traditions de ce qui nous paraît être l'essence même du lyrisme : nous voulons parler de l'expression des sentiments dignes d'inspirer l'enthousiasme, l'adoration, la foi. Les lyriques grecs, les antiques bardes de nos contrées, les auteurs des hymnes chrétiennes célébraient les louanges des hommes ou de Dieu : là était leur unique rôle, et ce rôle était noble et grand. Car c'est un des plus enviables privilèges de la poésie et de la musique que de savoir chanter : « Gloire! Victoire! Hosannah! », de faire retentir, résumer en une harmonieuse acclamation le cri de tout un peuple. Or, plus qu'aucun autre, le siècle de Bach et d'Hændel a réalisé ce noble idéal. Le *Gloria* de la *Messe en si mineur*, l'*Alleluia* du *Messie*, le finale de *la Création* — en attendant l'*Ode à la Joie* — sont parmi les plus grands chefs-d'œuvre de l'Art.

Et ce n'est pas seulement dans l'expression du sentiment religieux proprement dit que cette art excelle, mais toute louange, tout hommage rendu à une idée digne de la forme lyrique trouve en lui son plus efficace mode d'interprétation. J'ai cité le *Gloria* de Bach : mais tous ses oratorios, ses cantates, soit sacrées, soit profanes, ont les mêmes élans, — et l'on sait qu'il en a composé pour toutes les circonstances de la vie publique auxquelles il put être mêlé : avènement d'un roi, visite d'un prince à sa ville, installation d'une nouvelle assemblée communale, etc. De même, l'auteur de *Don Juan* écrivait sur commande des morceaux parfois destinés à des cérémonies tout à fait privées ou familiales : des marches, des sérénades, mêmes des danses pour des noces de bourgeois de Salzbourg ou des fêtes de seigneurs de la cour impériale. Dans un ordre d'idées plus relevé et plus proche de l'objet qui nous occupe, il a laissé des œuvres spécialement écrites pour les cérémonies de la franc-maçonnerie, notamment des cantates et une admirable marche funèbre.

La musique était donc presque constamment associée aux manifestations de la vie publique ; et, ce faisant, personne ne songeait qu'elle pût déchoir ni accepter un rôle indigne d'elle.

D'autre part, au moment où s'ouvrit la Révolution, l'école musicale française entrait dans une période qui devait compter parmi les plus brillantes qu'elle ait parcourues. L'influence généreuse de Gluck avait fait éclore toute une pléiade de jeunes génies qui ne devaient pas tarder à se révéler. Un vieux maître, revivifié par les idées nouvelles, y puisant une ardeur que ses œuvres précédentes étaient loin d'avoir révélé au même degré, se mit à leur tête et donna la première impulsion : Gossec. Après lui vinrent les Méhul, les Cherubini, les Lesueur, — dignes héritiers de Gluck et précurseurs de la grande école de 1830, — d'autres, dont les vues s'élevaient moins haut, simples adeptes du genre national de l'opéra-comique, mais pleins de jeunesse, de verve, de sang, et d'une incroyable abondance d'idées : Dalayrac, Berton, Devienne, Catel, même le vieux Grétry, qui, sans renier son passé d'ancien régime, veut montrer qu'il est encore capable de faire entendre sa voix dans le tumulte d'à présent, — et cet autre, encore enfant au début, mais dont la renommée grandira dès avant la fin du siècle, Boieldieu, — et ce dernier, ce soldat, cet amateur, qui, sans les événements, fût demeuré à jamais obscur, mais, qui, soulevé par eux, fut un jour l'âme harmonieuse de la nation, Rouget de Lisle.

Ainsi se forma spontanément une véritable école de musique nationale, dont l'influence fut si considérable qu'à de certains égards elle dure encore. A d'autres points de vue il est vrai, bien que les œuvres produites par elle aient excité en leur temps une admiration parfois si vive que les échos qui en sont parvenus nous étonnent, il en est resté peu de chose. Cet oubli est injuste ; mais bien des causes l'ont produit. Je voudrais rechercher ces causes, et, dans la mesure du possible, aider à réparer l'injustice.

II

Les idées ont grandement changé depuis le siècle passé qui nous sépare de la Révolution. Si, dans ce temps-là, la musique destinée à traduire le sentiment populaire était l'objet d'une estime réelle, nous la voyons aujourd'hui dédaignée, rejetée comme genre inférieur. La théorie de l'art pour l'art prévaut au moment présent : l'art, pour rester pur, doit rompre tout lien avec le milieu social, fuir les fréquentations vulgaires, poursuivre les rêves chimériques, rester l'attribut du petit nombre, de l'élite. Aristocratique par sa forme comme par son esprit, il s'éloigne de plus en plus de l'idéal populaire.

Cette conception, qui, pour respectable qu'elle soit, n'en est pas moins étroite et inféconde, ne fut pas celles des époques qui ont produit les plus grands génies. Des maîtres qui furent les admirables représentants de l'art de leur siècle ont, qu'ils l'aient voulu ou non, été les interprètes inspirés de ce sentiment populaire que méconnaissent nos modernes esthètes. Le plus grand, Beethoven, témoin lointain, mais passionnément intéressé, des événements de la Révolution française, en a (nous le montrerons longuement quelque jour) généreusement exprimé la pensée dans ses plus puissants chefs-d'œuvre. Berlioz, héritier direct des artistes de ce temps-là, — 1830 succède à quatre-vingt-neuf — a gardé leurs traditions, en les élargissant. Au lendemain des « Trois glorieuses », aux dangers desquelles il tint à honneur d'avoir sa part, il orchestra *la Marseillaise*, « couvrant la nudité du chant », lui écrivit Rouget de Lisle, « de tout le brillant de son imagination ». Il célébra l'indépendance de la Grèce et les revendications de l'Irlande, éternelles opprimées; puis, fidèle aux enthousiasmes de ses jeunes années, il chanta la mort de Napoléon et s'efforça de rehausser par ses brillants accords l'éclat des fêtes du second Empire. Il écrivit, pour une occasion purement musicale, un *Hymne à la France* qu'on a depuis entendu dans nos fêtes nationales. Surtout il composa la *Symphonie funèbre et triomphale* à la mémoire des héros de

juillet 1830, avec sa splendide Apothéose « dont les fanfares, a dit Théophile Gautier, mêlent les voix des anges aux acclamations déjà lointaines des hommes ». Appréciation imagée qui n'est pas une simple parole de poète : le plus illustre rival de Berlioz, Richard Wagner, a confirmé l'éloge en louant, à propos de cette même œuvre, l'entente de l'auteur à produire des compositions parfaitement populaires, « populaires au sens le plus idéal du mot. Quand j'entendis, ajoute-t-il, la symphonie qu'il a écrite pour la translation des victimes de Juillet, j'éprouvai l'impression vive que le premier gamin en blouse bleue et en bonnet rouge devait la comprendre à fond : genre de compréhension qui, à vrai dire, serait mieux exprimé par le terme *national* que *populaire*. Cette œuvre est noble et grande de la première à la dernière note; un sublime enthousiasme patriotique, qui s'élève du ton de la déploration aux plus hauts sommets de l'apothéose, la garde de toute exaltation malsaine ».

Et lui aussi, Wagner, doit être compris parmi ceux qui ont rendu leur hommage au génie populaire et n'en ont pas dédaigné les leçons. Dans son œuvre le plus directement inspirée du génie national allemand, les *Maîtres chanteurs de Nurenberg*, avant de faire entonner en l'honneur du cordonnier-poète l'hymne célébrant le triomphe de son art, il lui faisait prononcer ces paroles :

« Il ne peut être mauvais que chaque année, à la fête de la Saint-Jean, on laisse le peuple venir à nous, et que vous-mêmes, Maîtres, vous descendiez de vos hauteurs pour venir parmi le peuple. Laissez-le être juge aussi : — il saura dire lui-même ce qui lui aura été à l'âme. Le peuple et l'art fleurissent et grandissent ensemble; telle est ma pensée, à moi, Hans Sachs. »

Et quand les Maîtres chanteurs objectent : « Comment le peuple pourrait-il être juge, lui qui ne connaît pas les règles », Sachs peut répondre que si le peuple ignore les règles, fruits laborieux de l'expérience, en revanche il sait pénétrer le génie, don de la nature. « Le contact de l'Art et du Peuple ne peut qu'être salutaire à tous deux. »

Voilà ce que fut la pensée, l'œuvre même de ces trois

hommes dont il suffit de dire les noms : Wagner, Berlioz, Beethoven.

Mais, pour suivre dignement la voie tracée par de tels modèles, il faut prendre le peuple et l'art également au sérieux, et ne pas tomber dans l'erreur, trop accréditée, que le peuple est apte seulement à comprendre les productions inférieures. C'est de cette idée funeste et fausse qu'est venu en grande partie le mal dont nous souffrons aujourd'hui. Nous avons entendu souvent parler d'« art populaire », de « théâtre populaire »; nous avons vu des hommes de bonne volonté faire de louables efforts afin de permettre au peuple de s'initier aux chefs-d'œuvre ; mais, que les voix généreuses qui ont pris à tâche de plaider cette bonne cause ont été peu écoutées! Les difficultés suscitées à la réalisation de ce rêve ont paru être, jusqu'à présent, insurmontables.

Il n'en pouvait pas être autrement, car les causes du malentendu sont profondes, et dépassent de beaucoup l'horizon propre de l'art.

A notre époque de lutte sociale, les partis ne sont plus des religions, mais représentent des intérêts. Les artistes, par l'éducation première, par les fréquentations, par l'habitude, par la force même des choses, sont donc amenés à vivre parmi cette classe de la société dont la plupart des membres, suivant une expression toute moderne, sont, par rapport au peuple, « de l'autre côté de la barricade ». Rares sont ceux qui parviennent à s'abstraire des influences de ce milieu. Ceux mêmes qui, se posant en novateurs, croient être en opposition avec ses tendances générales, s'abusent sur la signification réelle de leur tentative : ils s'avancent en tête, mais dans la même direction. C'est à eux qu'est dû cet art infiniment raffiné, où chaque composition nouvelle prend à tâche de renchérir sur celle qui a précédé, qui caractérise la production musicale du XXe siècle commençant, — art qui mérite l'estime par la conscience et le désintéressement de son effort, sans que l'on sache encore bien distinguer quel avenir lui est réservé. En tout cas, l'on peut affirmer sans crainte qu'il n'a rien de populaire : ceux qui le pratiquent sont (quelles que

puissent être les prétentions de quelques-uns) sans contact avec le peuple.

Mais ce peuple a, lui aussi, ses besoins d'art. Il les a toujours eus : il est impossible qu'il ne les ait pas. Autrefois, il trouvait à y satisfaire avec ses chansons populaires, créées par lui (quoi qu'on en dise) et si précieuses. Depuis peu — depuis qu'il a subi le frottement plus habituel des autres classes et qu'il a reçu un commencement d'instruction, il ne se contente plus de ces productions naïves et primitives : il les dédaigne. Cependant il ne peut pas atteindre encore aux subtilités modernes. Il s'arrête donc en route : au café-concert.

Ce tableau de la civilisation musicale contemporaine n'est sans doute pas optimiste. Je le crois malheureusement exact.

Il y a incomptabilité entre des tendances extrêmes et hostiles : ce n'est pas de leur rapprochement que l'on peut espérer cette rénovation, ce véritable art de l'avenir dont on attend l'éclosion, et qui sera celui de tout le peuple, sans distinction de classes.

Pour le réaliser, il faudra faire autrement.

Il faudra que l'art des temps futurs cherche sa source d'inspiration ailleurs qu'où chacun la demande aujourd'hui : que le peuple fasse effort pour se dégager des liens qui le retiennent dans les régions basses, et que les contemplateurs de chimères, s'arrachant au mirage de leur vision — somptueuse peut-être, mais illusoire, — consentent à se rapprocher de lui.

Enfin, quand la formule d'art convenant aux uns comme aux autres aura été trouvée, il faudra s'efforcer d'y faire entrer les idées les plus propres à inspirer l'œuvre humaine. Elles sont innombrables. Pour nous en tenir aux manifestations collectives, seul objet de notre travail, il n'est pas difficile de les distinguer : ce sont celles où s'affirment les sentiments de solidarité, de liberté, respect des grands exemples, travail, fraternité, amour. Et tout cela est excellent pour être traité dans le langage musical.

Mais combien une telle conception est éloignée de celle que le public se fait présentement de l'art!

Considérons les milieux où l'éducation et les tendances

sont les plus raffinées. Là, le peu d'œuvres actuellement produites dans l'esprit que nous venons de définir sont l'objet d'un dédain universellement avoué. La musique qui cherche sa source dans un sentiment humain et collectif — aujourd'hui par conséquent la musique nationale — n'a pas de place marquée pour elle dans le domaine de l'art. Elle semble, en vérité, n'avoir pas le droit d'exister. Il n'y a que la musique religieuse qui compte. Pour celle-ci, quelle différence! Non seulement elle occupe dans l'église la très large place qui lui revient légitimement dans les cérémonies du culte, mais, hors de son milieu naturel, elle est très haut cotée. Elle occupe une place éminente dans la hiérarchie des genres. Psaumes, motets, cantiques, sont accueillis avec empressement avec abondance sur les programmes de nos plus grandes sociétés de concerts. Sans parler de Palestrina, de Bach, de César Franck, et pour nous en tenir à l'époque qui fait l'objet de cette étude, on a vu longtemps, on voit parfois encore Cherubini, Gossec, Méhul, Lesueur, y figurer avec des Messes, un *Ave Maria*, un *O Salutaris*, la *Prière des Hébreux*, le motet de Noël : *In media nocte*; mais les œuvres que les mêmes auteurs ont écrites pour les fêtes civiles n'ont pas survécu d'un jour aux occasions qui les ont fait naître. Que quelque imprudent se garde bien de vouloir les faire entendre dans une audition sérieuse : en faire seulement la proposition serait un scandale! Non que la valeur des œuvres soit en cause; mais l'opinion régnante a décidé que les productions de cette sorte n'appartiennent pas au genre sérieux : cela suffit à les condamner d'avance.

Nous avons eu assez récemment un exemple de cet état d'esprit musical, quand un de nos principaux concerts symphoniques accueillit une des rares œuvres modernes dont l'auteur n'a pas dédaigné (jusqu'à deux fois!) de faire servir son art à la glorification d'une grande idée moderne et d'un grand homme : l'*Hymne à Victor Hugo* de M. Camille Saint-Saëns [1]. Cette belle page orchestrale fut

1. L'autre œuvre de M. Saint-Saëns qui rentre dans cet ordre d'idées est sa *Marche héroïque à la mémoire d'Henri Regnault* : il ne

écoutée d'abord dans un silence glacé : le titre seul avait suffi pour mettre le public en défiance. Mais quand, peu avant la fin, une trompette, par allusion au rôle national du poète fit retentir sur un ton aigu les premières mesures de *la Marseillaise*, c'en fut trop, et l'accueil final prouva à l'auteur qu'on aurait peine à lui pardonner une pareille inconvenance! Ah! s'il avait pris pour thème *Dies iræ*! ou *Tantum ergo*! ou *Lauda Sion*!...

Pendant le siège de Paris, César Franck, partageant les souffrances du peuple dont il n'avait pas voulu s'éloigner, lut un jour les paroles d'une sorte d'ode traduisant les mêmes angoisses patriotiques qu'il ressentait, et composa sur-le-champ la musique qu'elles lui inspirèrent. C'était le temps où il venait d'entreprendre la composition des *Béatitudes*; son chant à Paris en a le haut style, l'ardente et généreuse inspiration. Nous sommes bien, je pense, jusqu'à dix personnes à le connaître, et je ne crois pas qu'il en ait jamais existé plus de deux exemplaires, dont l'autographe. Mais *la Procession* est au répertoire de tous les concerts :

> La foule, auprès d'un chêne antique,
> S'incline, en adorant, sous l'ostensoir mystique....

Je rappelais tout à l'heure l'existence de la musique composée par Mozart pour les cérémonies de la franc-maçonnerie, dont quelques pages sont des dernières qu'il ait écrites, contemporaines du *Requiem*. Le *Requiem* a, dès le premier jour, joui d'une illustration universelle. Mais qui connaît une note de la musique de Mozart pour les francs-maçons?

Donc, il est entendu que la musique religieuse jouit à bon droit de l'hospitalité des églises et des concerts. La musique nationale, que nous avons vue dès l'abord chassée de ces derniers, aura-t-elle au moins la ressource de se produire dans son milieu naturel, les fêtes publiques?

faut pas manquer d'appeler l'attention sur des intentions si rares surtout quand elles sont réalisées avec une telle maîtrise.

Non. Cela pour une fort bonne raison : il n'y a plus de fêtes civiles où la musique digne de ce nom ait sa place.

Que sont ces fêtes? Le 14 Juillet? Nous ne savons que trop ce qu'est devenue la célébration de la date glorieuse : la journée des marchands de vin. Les inaugurations de statues, les commémorations, les distributions de récompenses? Discours, phrases! Gustave Flaubert en a tracé la physionomie inoubliable dans sa description d'un comice agricole : c'est à un régime antérieur qu'il avait demandé son modèle; mais le tableau est toujours exact. Les funérailles? Pour elles au moins il y a un morceau de musique, que les cuivres et les tambours ont accoutumé de jouer sur le passage des corbillards : la *Marche funèbre* de Chopin, admirable page de piano (perdant beaucoup à être transcrite pour l'orchestre militaire) composée par un Polonais au temps où les esprits généreux rêvaient la délivrance de la Pologne. J'ai, à ce propos, gardé la mémoire d'une double exécution qui en eut lieu à quelques jours d'intervalle à Paris. La première avait pour raison les obsèques du maréchal Mac-Mahon, que la simultanéité des événements fit célébrer en présence d'officiers russes venus pour représenter leur patrie dans une occasion solennelle : ils purent s'ils y réfléchirent, sourire à l'ironie d'une coïncidence qui les faisait assister ainsi à la pompe funèbre d'un soldat français aux sons de l'hymne que son auteur proclamait le chant de mort de la Pologne. Une semaine après, ce furent les funérailles de Gounod : et de nouveau, comme dernier hommage à un maître français, dernier chant dont les vibrations frappèrent sa dépouille, l'hymne de deuil polonais retentit, semblant témoigner de l'impuissance de la musique française à trouver des accents dignes d'un artiste qui l'honora.

Mais le Panthéon? Il est vrai que la troisième République, reprenant les traditions de la première, a rendu aux grands hommes ce temple à eux dédié par la patrie reconnaissante. Depuis qu'elle l'a fait, il a bien servi cinq fois à des cérémonies d'accord avec sa destination. Deux témoignèrent d'un certain effort artistique. L'une fut le centenaire de Victor Hugo : la poésie y tint une plus grande place que la

musique, mais c'était juste. L'autre fut le centenaire de Michelet : on reprit pour cette occasion à l'ancien répertoire des fêtes nationales de belles pages de Gossec et de Méhul, auxquels on adjoignit quelques noms modernes. Ce fut bien. Mais ces manifestations sont restées isolées, et sans influence sur le lendemain. Dans d'autres cas semblables, on s'est contenté d'exécuter des morceaux de symphonies, — belles compositions musicales, sans doute, mais sans rapports avec l'idée, — ou tout simplement des marches militaires. Quand eut lieu l'entrée au Panthéon du corps du président Carnot, la cérémonie civile, succédant à l'office religieux qui venait d'avoir lieu à Notre-Dame avec toutes les splendeurs accoutumées dans l'église, frappa tous ceux qui y assistèrent par sa froideur, ou, pour parler plus exactement, par son vide. Au reste, les fêtes du Panthéon, auxquelles les invités ont seuls droit d'entrer, sont célébrées hors de la présence du peuple (l'Église ferme-t-elle donc jamais ses portes aux fidèles?). Ce sont des cérémonies officielles, ce ne sont pas des fêtes nationales.

Enfin, si quelque effort individuel a parfois été tenté (il faut citer parmi les plus méritoires celui de M. Gustave Charpentier, avec son *Couronnement de la Muse*), il semble que le résultat obtenu au prix de tant de peines n'ait jamais été regardé que comme un objet de curiosité passagère par ceux mêmes qui lui ont témoigné le plus de faveur.

Comme, par surcroît, les pouvoirs publics se sont toujours désintéressés de ces choses, l'on conviendra que les hommes de bonne volonté qui tenteraient de réaliser le rêve d'harmonie que nous avons défini tout à l'heure pourraient ne pas trouver la tâche absolument facile!

III

Pourtant la nécessité des fêtes du peuple a de tout temps été proclamé par les plus grands et les meilleurs esprits.

Écoutez Jean-Jacques Rousseau, faisant succéder à ses

âpres critiques du théâtre et du rôle démoralisateur qu'il lui attribue ces paroles réconfortantes :

« Quoi! ne faut-il donc aucun spectacle dans une république? Au contraire, il en faut beaucoup. C'est dans la république qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. Nous avons déjà plusieurs fêtes publiques, ayons-en davantage, encore.... C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler. — Mais quels seront les objets de ces spectacles? Qu'y montrera-t-on? Rien si l'on veut. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : *donnez les spectateurs en spectacle*; rendez les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. » Et le citoyen de Genève évoque l'exemple des fêtes républicaines de l'antiquité, dans lesquelles, au rapport de Plutarque, on chantait des chœurs en forme de danses, les jeunes hommes répondant aux vieillards, les enfants aux hommes, — et de ce souvenir devait sortir bientôt la conception de *la Marseillaise* [1].

Anacharsis Cloots, dans un projet simpliste d'éducation nationale, expose ses vues en des termes concis : « Lire, écrire, chiffrer, voilà pour l'instruction. La joie et un violon, voilà pour les spectacles.... Danser la farandole sous un chêne séculaire [2]. »

N'insistons pas ici sur les idées des hommes de la Révolution : leur réalisation est l'objet de ce livre même. Mais elles germèrent encore, après eux, dans l'esprit de ceux qui surent pénétrer le plus au fond du génie de leur temps. Voici par exemple ce que dit Michelet : rappelant la grandeur des fêtes antiques, la vie grecque « si terrible d'action, de lutte, de péril, de guerres, ayant cela d'admirable et qui compensait tout, les fêtes » — « du

1. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles.*
2. ANACHARSIS CLOOTS, cultivateur et député du département de l'Oise, nivôse an II (dans Romain Rolland, *le Théâtre du peuple*, p. 158).

berceau, par les fêtes, on allait au tombeau », — il assure que l'éducation se fera par les fêtes encore :

« Quand l'homme, écrit-il, s'est un peu fait dans l'enfant, son père le prend : grande fête publique, grande foule dans Paris. Il le mène de Notre-Dame au Louvre, à l'Arc de Triomphe. D'un toit, d'une terrasse, il lui montre le peuple, l'armée qui passe, les baïonnettes frémissantes, le drapeau. Dans les moments d'attente surtout, dans ces formidables silences qui se font tout à coup sur le sombre océan du peuple, il se penche, il lui dit : « Tiens mon enfant, regarde : voilà la France, voilà la patrie. Tout ceci, c'est comme un seul homme. Même âme et même cœur [1]. »

Comment exprimer l'idée d'une si puissante harmonie sous une forme immédiatement compréhensible, si ce n'est en faisant appel au langage de l'harmonie elle-même?

Tolstoï a défini l'art « un moyen de communication entre les hommes, une des conditions de la vie humaine »; il dit que son rôle est d' « unir tous les cœurs dans un même sentiment, et que, par là, il est indispensable à la vie de l'humanité et à son progrès dans la voie du bonheur ». Celui des arts qui, par sa nature, est le mieux destiné à réaliser ce magnifique idéal, c'est la musique unie à la poésie, la parole ailée, soutenue par la vibration du chant, et emportant tout à sa suite, comme un tourbillon.

1. Ces citations sont prises dans le discours prononcé par M. Léon Bourgeois au Panthéon pour le centenaire de Michelet, le 13 juillet 1898. Il serait trop long de citer les paroles de tous ceux qui s'intéressent aujourd'hui à la cause des fêtes nationales, encore que le nombre n'en soit pas grand : mentionnons au moins MM. Joseph Fabre, Maurice Bouchor, Romain Rolland, Gérault-Richard, Charles Morice. Mais je veux évoquer par quelques mots particuliers la mémoire d'un admirable artiste qui, si une mort prématurée ne nous l'eût récemment enlevé en pleine vie, eût été capable de mener à bien la tâche pour l'accomplissement de laquelle nous nous agitons vainement, car il était homme de volonté et d'action autant que de pensée : Eugène Carrière, peintre harmonieux et profond de la vie, apôtre convaincu de la solidarité et de l'amour, et dont l'œuvre, toujours tournée vers la vie intérieure, constitue par elle seule la plus haute leçon morale. Il avait été élu président d'un comité des Fêtes humaines, — et

Tout le monde, à toute époque, l'a senti ainsi : depuis les Grecs, au rapport de Plutarque (cité, comme nous venons de le voir, par Jean-Jacques Rousseau) jusqu'à ceux de nos contemporains qui font le rêve hardi et encore irréalisé de fondre en un prestigieux ensemble les voix du peuple entier chantant l'hymne « A la Joie » de Beethoven.

Émile Zola, qui a écrit par avance le roman de la Cité future, en est d'accord : il sait la place qui doit revenir à la musique dans les fêtes dont il imagine la description, et il la lui concède largement :

« Il est bon, déclare-t-il, que les peuples aient de grandes réjouissances; la vie publique a besoin de nombreux jours de beauté, de joie et d'exaltation. »

Il montre donc les noces, unissant les enfants des anciennes classes abolies, célébrées au son des accords :

« Et tout de suite les chants commencèrent, des chœurs où les voix se répondaient, où les vieillards chantaient leur repos bien gagné, les hommes l'effort vainqueur de leur travail, les femmes la douceur secourable de leur tendresse, les enfants l'allégresse confiante de leur espoir. Puis il y eut les danses, toute une population en joie, une grande ronde finale qui mit ce petit peuple fraternel la main

je crois le voir encore, le visage déjà marqué du mal affreux qui devait l'emporter, prêchant avec douceur le besoin qu'il y a pour les hommes de se réunir fraternellement afin de se réjouir, se réconforter en commun au profit d'une active foi en l'œuvre de tous.... Et dans une lettre à M. Ch. Morice, son fidèle collaborateur et biographe (document d'une véritable valeur testamentaire, car il l'écrivait une semaine avant sa mort), il traçait ces paroles, pour répondre à une proposition de célébrer une fête en l'honneur de Jean-Jacques Rousseau :

« Les grands hommes sont les thèmes et les raisons, les vrais objets des fêtes humaines.

« Rappeler à la vénération des hommes le souvenir de ceux qui leur apprirent à vivre, les opposer aux autres, à ceux qui ne leur ont enseigné, pendant tant de siècles, que les multiples façons de donner et de recevoir la mort, me paraît un devoir essentiel.

« Les catastrophes naturelles et les menaces continuelles de la violence nous disent combien il importe de cultiver la sensibilité et la fraternité humaines. »

dans la main, qui s'allongea sans fin et qui tourna pendant des heures au son de musiques claires.... »

Ou bien ce sont les « Fêtes du Travail », les quatre grandes fêtes de l'année, « qui mettaient la ville en grande allégresse, le premier jour de chaque saison. Chacune d'elles était marquée par des réjouissances particulières, empruntées à la saison même ». Et voici comment se célèbre la Fête de l'Été :

« Dès six heures, des fanfares de trompettes sonnèrent, passèrent en joyeux appels, annonçant la fête du Travail. Le soleil était déjà haut, un astre de joie et de force, dans un admirable ciel de juin, à l'immensité bleue. Des fenêtres s'ouvrirent, des saluts volèrent parmi les verdures, d'une maison à l'autre, et l'on sentit l'âme populaire de la Cité nouvelle entrer en allégresse, tandis que les appels des trompettes continuaient, éveillant de jardin en jardin les cris des enfants et les rires des couples d'amour....

« Le jour férié de chômage et de réjouissance embellissait encore la ville. Toutes les maisons étaient pavoisées, faisant claquer au léger vent du matin des oriflammes de couleurs vives, tandis que des étoffes éclatantes drapaient les portes et les fenêtres. Les seuils étaient couverts de roses, les rues elles-mêmes en étaient jonchées, une telle abondance de roses, poussées dans de vastes champs voisins, que la ville entière pouvait s'en parer comme une femme au matin des noces [1]. Des musiques retentissaient partout, des chœurs de jeunes filles et de jeunes hommes s'envolaient par de grandes ondes sonores, des voix pures d'enfant montaient très haut, se perdaient dans le soleil.

« ... Puis ce sont partout des divertissements et des jeux, naturellement gratuits. Des enfants sont menés dans des cirques, pendant qu'une autre partie de la foule se rend à des réunions, à des spectacles ou à des auditions

1. La vision d'avenir d'Émile Zola ne l'a pas empêché de regarder au passé : cette partie de la description, sauf la poétique image finale, est presque textuellement empruntée au récit de la fête à l'Être suprême par Michelet, celui-ci écrit d'après des documents de 1794 : l'accord est parfait entre les trois époques.

de musique. Les théâtres sont destinés à faire partie de l'instruction et de l'éducation sociale. »

Et toujours, comme conclusion à la fête de la réconciliation, de la paix, de la fraternité, « jusqu'au soir, sous les étoiles », la fête continue « parmi les danses et les chants de ce petit peuple joyeux en marche pour l'unité et l'harmonie future [1] ».

Ainsi, tous, ceux dont le rêve s'en va si loin au delà de la réalité présente comme ceux qui regardent vers les plus anciens souvenirs du passé, tous sont d'accord pour affirmer la nécessité d'avoir des fêtes pour le peuple, et de leur donner un cadre d'harmonie.

IV

Au reste, est-il donc nécessaire de n'avoir à l'esprit que des réalisations grandioses? Une fête comme la Fédération de 1790 ne se recommence pas. Ce sont les circonstances qui créent de pareils mouvements, et cela ne saurait servir de modèle. Il n'est pas besoin de rassembler la France entière pour célébrer une fête nationale : il suffit de réunir les citoyens là même où ils se trouvent. Il se fonde aujourd'hui des « Maisons du Peuple ». N'est-ce pas sous leurs toits qu'on pourrait trouver le milieu le plus favorable pour la réalisation du rêve que nous formons?

Mais surtout, il est, jusque dans nos moindres hameaux, un lieu tout naturellement désigné pour cet objet. C'est l'école. Rappelons-nous le mot de Michelet, cité tout à l'heure : « L'éducation se fera par les fêtes ». C'est à l'école, par conséquent, qu'appartient la mission de donner cet enseignement. C'est chez elle que doit se former la conscience morale de la nation : que tout soit donc mis en œuvre pour l'élever. L'école est le meilleur endroit pour conserver aux fêtes leur caractère le plus profitable. C'est une erreur trop accréditée de vouloir que « fête » et « réjouissance » soient mots synonymes : les fêtes nationales peuvent avoir pour objets des idées ou des souvenirs

1. Émile Zola, *Travail.*

qui ne sont aucunement des motifs de joie; leur but essentiel est d'élever les cœurs : nulle part mieux qu'ici elles ne sauront conserver la gravité qui convient.

Notons bien que l'école n'est pas destinée aux seuls enfants : aux jours de fêtes, la population tout entière devrait être conviée à y venir entendre la bonne parole. Les moyens les plus simples pour atteindre le but sont naturellement les meilleurs : encore faut-il qu'ils soient l'objet de la préparation nécessaire. Des lectures appropriées, des chants en harmonie avec l'esprit de la fête, exécutés par les écoliers eux-mêmes (ils doivent savoir le faire, les règlements prescrivent que l'enseignement musical leur soit donné), que faut-il de plus pour remplir un programme d'une parfaite convenance? Les chants eux-mêmes pourraient être empruntés à ce fonds si riche de la chanson populaire où est contenu le plus pur de l'inspiration lyrique nationale; on y joindrait quelques pages de maîtres accessibles à des exécutants n'ayant pas d'autre prétention que de les interpréter avec les moyens donnés par la nature à chacun; des paroles nouvelles adaptées aux mélodies d'autrefois en renouvelleraient l'esprit : ainsi se trouverait exprimée la pensée nationale par les moyens les plus propres à gagner tous les cœurs; ainsi la fête du peuple serait célébrée par tout le peuple en une touchante et harmonieuse unanimité.

A l'appui de ces observations, et pour montrer qu'elles ne sont pas des chimères, je voudrais citer deux exemples desquels j'ai été témoin, parfois un peu acteur, et qui sembleront sans doute assez significatifs pour mériter d'être rapportés ici.

En 1901, un de nos départements, l'Ain, se trouva être à distance de trois siècles de l'année qui consacra la réunion à la France des petites provinces dont il est composé (Bresse, Bugey, Pays de Gex, Dombes, cédées à Henri IV par la Savoie en 1601). Il convenait de fêter ce centenaire; quelques esprits dévoués s'y employèrent de leur mieux; les circonstances s'étant trouvées assez favorables, il fut résolu que le jour du 14 juillet y serait consacré.

La fête eut un caractère essentiellement communal et scolaire. L'autorité académique du département, à qui appartenait l'honneur de la principale initiative, avait eu soin de tracer les grandes lignes du programme; aux instituteurs incombait la tâche d'en assurer l'exécution. Ce programme comportait une lecture historique, dont la matière avait été préparée par une personne compétente, — des vers d'un poète qui a chanté la terre natale avec une bonne grâce admirée des plus délicats : *A la Bresse* et le *Poème du Paysan*, de Gabriel Vicaire — enfin des chants, dont l'un, le *Chant du Centenaire*, avait été écrit pour la circonstance (aussi par un enfant du pays); les autres (*la Marseillaise* en tête, cela va sans dire) étaient des mélodies populaires, l'une bretonne, une autre provençale, avec les paroles que leur a adaptées M. Maurice Bouchor, enfin le chant de l'*Ode à la Joie*, l'immortelle *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Ce programme fut fidèlement réalisé sur la plupart des points du département, chaque localité usant de ses ressources propres, parfois bien minces, mais suffisantes, car le cœur y était. Dans la ville de Bourg, les sociétés musicales, la musique militaire, les chœurs des élèves des diverses écoles — plus de 300 exécutants dirigés par celui qui avait été le principal initiateur de cette manifestation — avaient été réunis, au milieu du peuple, « sous le dôme de feuillage de la promenade des Quinconces, où la statue d'Edgar Quinet, souriant et pensif, semblait inviter du geste de la main tous les citoyens à venir se grouper auprès de la jeunesse de la cité ». Dans les campagnes, l'empressement ne fut pas moindre. La *Revue pédagogique* a publié fort à propos des extraits des rapports qui, après la fête, furent adressés par les instituteurs à leur chef : le document a son prix pour fixer la physionomie générale de toute une population en un jour où les cœurs sont unis par une même pensée. Beaucoup déclarent que les locaux municipaux et scolaires furent trop étroits pour contenir les assistants, dont le nombre, spécifient quelques-uns, s'élevait aux deux tiers des habitants. Ailleurs la fête était donnée en plein air, « sous les arbres de l'école, au bord

du Rhône, » ou « sur la verdure, à l'ombre des grands noyers »; à Gex, « les enfants ont dit leurs chants sur la place publique, en face du magnifique panorama de la chaîne du Mont-Blanc ». Tous constatent la grande et salutaire impression produite. « Jamais, de mémoire d'homme, la Fête nationale n'avait été célébrée dans la commune avec un aussi bel entrain. — Il est heureux de voir la République ouvrir toutes grandes les portes de l'école pour glorifier les dates mémorables de l'histoire de la patrie. — Chacun emporta le meilleur souvenir de cette cérémonie qui met en relief l'école et montre à la population simple des campagnes qu'une manifestation embellie par la poésie et la musique peut émouvoir et charmer sans avoir aucun caractère religieux. — La fête a dépassé de beaucoup en éclat toutes celles que jusqu'ici le pays s'était données. — Toutes les familles sont représentées. La joie est peinte sur les jeunes visages. Quand les enfants entonnent l'hymne national, tous les assistants sont debout et l'on voit des larmes couler sur les joues de plus d'une mère. — L'auditoire s'est retiré ému, heureux d'avoir vécu quelques instants avec les ancêtres, heureux surtout d'avoir entendu l'hymne national chanté par les voix enfantines chères à ous[1]. » Ce ne sont pas encore tout à fait ces déclarations mour que Michelet a recueillies parmi les témoins de première fête du 14 juillet : « Ainsi finit le meilleur our de notre vie! » Mais sans atteindre à cette hauteur d'extase, ces témoignages de l'émotion populaire sont des indications précieuses pour montrer ce que devraient être les véritables fêtes de la République.

Mon autre récit va nous faire sortir de France pour aller chercher l'exemple d'une République voisine et amie.

1. *Revue pédagogique* du 15 décembre 1901, article de M. Henry Martin, inspecteur d'Académie à Bourg. L'écrivain, qui fut, d'accord avec l'auteur de ce livre, le principal organisateur de la commémoration, termine son compte rendu par cette conclusion judicieuse : « Il faut peu pour faire une fête publique : des enfants joyeux et parés, des chants simples, une poésie sincère, et, s'il est possible, un clair soleil et le plein air du printemps ou de l'été. »

Les hasards d'un voyage de vacances m'avaient amené dans le canton d'Appenzel le jour où la Suisse célébrait le sixième centenaire de son indépendance. Digne sujet de fête nationale, assurément. Le soir, les paysans allumèrent des feux de joie sur les montagnes. Attiré par les flammes qui resplendissaient dans la nuit, je gravis une côte en haut de laquelle on voyait s'agiter la foule du peuple. En montant, il me semblait percevoir des bouffées d'harmonie venant du point où flambait la lumière; en effet, je distinguai bientôt des accords : c'étaient quelques voix d'hommes, dix ou douze au plus, chantant en chœur, à quatre parties, de mémoire; et quand je fus assez près pour percevoir des paroles, je compris qu'ils disaient un chant patriotique. Les simples accords du *lied* se déroulaient sans hâte, soutenant une mélodie d'un sentiment naïf et calme, et les mots : *Vaterland, mein liebes Vaterland!* « Patrie, ma chère patrie! » revenaient aux refrains. L'impression qui s'en dégageait, charmante dès l'abord, finissait par devenir émouvante, par l'effet de la ferveur qu'on sentait vibrer au fond de ce chant collectif.

Mais, en l'entendant, je faisais un triste retour : quand donc, me disais-je, entendrai-je aussi nos paysans de France se réunir sans apprêt, et chanter de beaux chœurs en l'honneur de la patrie?

Qu'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas simplement de chansons, mais de la communion des âmes, représentée par l'unisson des voix.

Bien que ce livre soit essentiellement une étude d'art, je ne crains pas de sortir des limites qui lui sont assignées pour entrer dans des considérations plus générales, car celles-ci dominent entièrement le sujet. La situation est telle aujourd'hui qu'elle impose à tous de nouveaux devoirs. La séparation des Églises et de l'État, en rendant mutuellement indépendantes les institutions religieuses et les institutions civiles, a imposé à celles-ci l'obligation de se suffire pour donner aux âmes leur réconfort. Que ce ne soit pas en formant des rêves mystiques qu'on y parviendra, rien n'est plus assuré. Cependant il est de certaines apparences, de certains symboles, auxquels il

importe de ne pas renoncer, dût-on les appliquer à des idées nouvelles. Il faut qu'il y ait des jours où les jeunes filles revêtent des robes blanches, où les jeunes hommes soient conviés pour d'autres objets que des exercices physiques. Il faut que les grands sentiments, à la fois permanents et actuels, puissent recevoir sous une forme concrète la consécration de l'hommage qui leur est dû : pensée, science, poésie, — maternité, famille, humanité, — désintéressement, pitié, justice, — et cet idéal auquel on finira peut-être par atteindre un jour, que Michelet formula jadis par cette prédiction : « Au vingtième siècle, la France déclarera la paix au monde ». Il faut que les pensées graves qu'inspire la Mort soient exprimées autrement que par des discours. Quand la mère d'Edgar Quinet mourut, c'est lui, son fils, qui, au refus des prêtres, présida aux funérailles et lut les prières : exemple frappant de la nécessité d'entendre à une telle heure la parole qui signifie le Repos. Il faut enfin, et cela est élémentaire, que les grands souvenirs nationaux soient célébrés d'une manière vraiment digne d'eux.

Quelle sera cette manière? Il est prématuré de le dire aujourd'hui. D'ailleurs, la réalisation artistique ne peut venir qu'après que la doctrine qui doit se dégager de tant d'idées confuses sera formulée. La musique aura nécessairement sa place dans cette évolution salutaire : il en sortira, on n'en saurait douter, le véritable art nouveau, qui ne sera pas, celui-là, du clinquant, mais l'expression de pensées sérieuses, et qui, véritable art populaire, vivant, robuste et de haute visée, sera la digne et harmonieuse représentation d'un idéal enfin renouvelé.

V

Ce que nous cherchons depuis longtemps en tâtonnant, il ne fallut pas tant d'efforts aux hommes de la Révolution pour l'accomplir à leur manière : leur conception des fêtes civiles fut spontanée, et leur réalisation immédiate.

La situation de ce temps là n'était pas sans analogie avec la nôtre. La Révolution avait annoncé l'avènement d'une ère nouvelle : pour en réaliser les promesses, elle doit détruire, mais, au même moment, réédifier. Donc, elle change tout; elle change jusqu'à l'ordre du temps, en établissant un nouveau calendrier. Elle voudrait changer les mœurs. Comme les apparences extérieures ont une action prédominante sur elles, elle tente de changer le costume : David fut plusieurs fois chargé de faire des études pour cette réforme. Elle a assez conscience de l'influence des arts pour exiger que les artistes travaillent dans l'esprit qu'elle propage. Elle crée le « Théâtre du Peuple » et fait appel aux poètes « pour célébrer les principaux événements de la Révolution et composer des pièces dramatiques républicaines ». Ayant tenté, non de supprimer, mais de renouveler la religion (car, si elle proscrit les prêtres, elle veut qu'on célèbre le culte de l'Être suprême, ou de la Raison, de la Liberté ou de la Patrie), elle veille à ce que les cérémonies ne disparaissent point : si l'on ne chante plus la messe le dimanche, le décadi et les jours de grands anniversaires seront consacrés à des fêtes civiques capables, aussi bien que celles du catholicisme, de frapper l'imagination et de gagner les cœurs. Pour ces fêtes, il faut de la musique, une musique nouvelle : les compositeurs ne manquent pas, elle fait appel à leur concours. Autrefois, l'on avait les maîtrises : qu'à cela ne tienne? On organisera le Conservatoire, qui est la maîtrise de la République; et cette école improvisée, réunissant en un groupement compact tout ce que Paris comprenait alors de forces musicales, envoie des musiques militaires aux frontières et organise les plus vastes exécutions dont l'histoire ait jamais fait mention. A l'église, autrefois, les fidèles unissaient leurs voix pour chanter : *Credo*; au Champ de Mars, tout le peuple réuni chantera, sous la direction de Gossec, *après avoir répété*, un hymne nouveau et des strophes sur le chant national : au refrain, cinq cent mille exécutants!

L'intérêt rétrospectif de cette histoire sera doublé si nous la rattachons aux préoccupations de la vie moderne. Certes,

il ne s'agit pas de recommencer aujourd'hui ce qui a été fait il y a cent vingt ans : les tendances esthétiques et les formes de l'art de notre temps sont trop différentes de celles du XVIIIe siècle pour que l'on puisse songer à prendre pour modèles des œuvres faites suivant un goût si différent du nôtre. Mais, indépendante des formes, il y a la pensée, qu'il est d'autant plus opportun d'évoquer ici qu'après une si longue éclipse nous la retrouvons souvent bien proche de la nôtre.

Quant à l'œuvre d'art, pour ne parler que d'elle, est-elle donc si complètement périmée que pouvait le faire croire l'oubli immédiat dans lequel elle est tombée? Quelques-unes de ces productions d'un moment déterminé ne contenaient-elles pas en elles une vitalité qui eût dû leur valoir une fortune plus durable? L'exemple de notre chant national, sorti de ce même milieu, suffirait au besoin à faire la preuve de cette vitalité : personne n'oserait contester qu'il en déborde! Mais il n'est pas seul à avoir mérité de survivre aux circonstances qui l'ont fait naître : nous le verrons bien au cours de cette étude. Plusieurs des œuvres qu'elle nous révélera mériteraient, non d'être prises pour de simples objets de curiosité archaïque, mais, d'avoir la première place au répertoire des fêtes que nous voudrions voir célébrer aujourd'hui. Ces chants de la Révolution française sont les premiers monuments de la lyrique républicaine telle qu'il faudra qu'elle soit constituée un jour. Quand, après plusieurs siècles d'efforts, le christianisme vainqueur songea à organiser et unifier son culte, les plus anciens chants que la mémoire des fidèles avait conservés, ceux mêmes qui avaient accompagné les cérémonies primitives furent, autant qu'il se put faire, pieusement recueillis et réunis à ceux que les âges postérieurs avaient créés. Pourquoi n'en serait-il pas de même ici? Quand, dans cinq ou six siècles (pour conserver à la chronologie son parallélisme), quelque laïque saint Grégoire viendra constituer le bréviaire de la liturgie républicaine, quels que soient les chefs-d'œuvre que réserve cet avenir intermédiaire, il faudra bien qu'il remonte aux sources et demande aux Gossec, aux Méhul, aux Lesueur,

aux Rouget de Lisle les inspirations premières d'un art qui alors aura suivi son évolution définitive !

En attendant ce jour, très éloigné, c'est à nous qu'appartient la tâche d'empêcher l'oubli de se faire sur ces œuvres. C'est pourquoi nous avons entrepris cette histoire, qui aura, nous l'espérons, l'avantage de rappeler à tout le moins l'attention sur elles, et peut-être, ce qui vaudra mieux encore, d'en provoquer des exécutions dignes à la fois d'elles-mêmes et des généreuses idées qui les ont inspirées.

LES FÊTES ET LES CHA

DE LA RÉVOLUTION FRANÇAI

CHAPITRE I

QUATRE-VINGT-NEUF

I

*Le premier jour de la Révolution fut une jo
fête.*

Le 5 mai 1789 eut lieu à Versailles l'ouvertu
nelle des États généraux. Déjà la plupart des
des provinces étaient dans la ville : le 2 mai,
proclamé « dans toutes les places et tous les ca
par le roi d'armes de France précédé de quatre
d'armes », ils avaient été admis à l'honneur d'
sentés au roi. Et le 4, ils furent invités à assi
procession générale et à la messe du Saint-E
devait précéder le commencement de leurs tra

Dans le majestueux et froid Versailles, une a
inconnue régnait. Une foule nombreuse encom
avenues; les fenêtres étaient garnies de spec
nombre de Parisiens étaient venus contem
représentants de la nation convoqués pour la

fois depuis deux siècles. « Ce fut pour moi un des beaux jours de ma vie, écrivait le lendemain Camille Desmoulins à son père. Il aurait fallu être un mauvais citoyen pour ne pas prendre part à la fête de ce jour sacré. » L'on se montrait les célébrités : le comte de Mirabeau, avec le costume du tiers état et l'épée ; le duc d'Orléans, à son rang de bailliage; le cardinal de La Rochefoucauld, prétendant à la présidence par droit de la pourpre. Desmoulins enviait le sort de son ami et camarade de collège, l'avocat d'Arras, élu député, Maximilien de Robespierre. On voyait dans le cortège des paysans bas-bretons, représentants du diocèse de Vannes, avec leurs vestes et leurs culottes de bure. Le roi marchait derrière le Saint-Sacrement, entouré des princes du sang, le grand aumônier de France portant son cierge; la reine était à sa gauche, suivie d'une dame d'honneur qui tenait le bas de sa robe, et accompagnée d'un chevalier d'honneur et de son premier écuyer. Le temps était beau, les premières clartés du printemps faisaient resplendir les costumes d'apparat des deux cent quarante députés de la noblesse : pourtant, le peuple restait silencieux au passage des étoffes d'or, réservant ses acclamations et ses *Vivat* pour le roi et pour le groupe rude et compact du tiers.

La fête était réglée suivant un cérémonial essentiellement d'ancien régime. De même que la présentation, elle avait été réglée la veille par le roi d'armes de France accompagné de ses quatre hérauts. Les députés étant réunis à la paroisse de Notre-Dame, le roi s'y rendit dans sa voiture de cérémonie, précédé de détachements de ses gardes du corps et du Vol du cabinet sous les ordres du commandant général des fauconneries du cabinet du roi; la reine l'y suivit bientôt, également dans sa voiture de cérémonie. La messe,

précédée du *Veni Creator*, fut chantée par les musiciens du roi. Ce fut le seul rôle de la musique en cette fête inaugurale. Non pourtant; elle en eut un autre encore : En effet, dans le cortège où tous les membres de la noblesse et du tiers état se montrèrent groupés suivant leur ordre d'élection, la « musique du roi » eut pour mission spéciale de séparer les évêques du clergé de second ordre, et marcha conséquemment entre eux, pour bien marquer la différence.

Le lendemain, la séance eut lieu avec le même apparat : les hérauts d'armes firent l'appel des députés et leur assignèrent leurs places conformément au règlement de 1614. Et, le 6 mai, le *Mercure de France* annonçait, de Versailles, que « la musique du roi avait exécuté pendant le lever de Sa Majesté une symphonie d'Haydn, sous la conduite du sieur Giroust, surintendant de la musique du roi ».

Il n'y avait rien de changé en France.

II

Pourtant, malgré cette survivance d'antiques traditions, le passé était mort, et bien mort. Bientôt retentiront d'autres voix que celles du roi d'armes de France et de ses hérauts d'armes. Le 15 juillet, ces mêmes députés que le peuple avait salués à Versailles de ses cris de bienvenue feront dans Paris une entrée triomphale, sous l'escorte des vainqueurs de la Bastille. « L'air est incessamment frappé des applaudissements, des cris de joie, auxquels se joint le bruit des tambours et des instruments de musique.... Jamais fête publique ne fut aussi belle, aussi touchante. » Ainsi Mounier décrivait à l'Assemblée cette journée d'enthousiasme populaire au lendemain de la première victoire. D'une

acclamation générale, Bailly fut nommé maire de Paris, La Fayette colonel-général de la milice nationale, et l'on s'en fut à Notre-Dame chanter le *Te Deum*. « Le serment a été prêté au bruit du canon, des tambours et d'une musique militaire. » Voici donc paraître une autre musique que celle des hymnes liturgiques chantées par la musique du roi.

Le surlendemain, 17 juillet, c'est le roi lui-même qui, un peu inquiet et hésitant, s'en vient rendre visite à son peuple. Pourquoi cette inquiétude? Le peuple est fidèle : ce n'est point le roi que la révolte a voulu atteindre. La garde de la ville, la musique, les dames de la halle en robes blanches, tenant des fleurs et des branches de lauriers, parées de rubans aux nouvelles couleurs, accompagnent son carrosse : pendant cette marche et tout le temps qu'il reste dans la capitale, la musique lui joue le même air, celui du quatuor de *Lucile* : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille! » Ainsi l'aimable et douce mélodie de Grétry fut le premier chant national de la Révolution. Mais quand le roi parut au balcon de l'Hôtel de Ville, ayant arboré la cocarde tricolore à son chapeau, c'est une tout autre harmonie qui retentit, celle de l'immense acclamation populaire : « Le bruit du canon, le cliquetis des armes, le balancement des drapeaux, les fanfares, le son des tambours, tout annonce que le meilleur des princes reçoit en ce moment les témoignages les plus éclatants de fidélité ».

Un nouveau monde commence : la nation se reconstitue avec une fiévreuse activité. Or, le génie révolutionnaire est si actif qu'il songe à tout, et, de cette première et si rapide réorganisation générale, il va sortir sur-le-champ une institution dont l'influence sera considérable sur les destinées de la musique française.

Sous les murs de la Bastille, les gardes françaises avaient fraternisé avec le peuple. Conscients de leur état de révolte, mais confiants en la victoire, ils avaient renoncé eux-mêmes au nom de leur corps, et s'étaient intitulés « soldats de la patrie ». Leur situation fut régularisée sur-le-champ : dès le lendemain, les électeurs de la commune de Paris les avaient déclarés « troupes nationales » à la solde de la nation; le 21 juillet, le roi autorisa leur incorporation dans les « milices bourgeoises », autrement dit la garde nationale. A la fin du mois, l'organisation militaire parisienne était presque achevée; les premiers uniformes des nouveaux corps firent leur apparition; en août, l'on procéda aux élections des officiers; enfin le 27 septembre eut lieu la bénédiction des drapeaux, consécration solennelle des faits accomplis.

Les corps de musique des gardes françaises passaient alors pour les meilleurs qu'il y eût en France. Ce n'était pas beaucoup dire, car, au XVIIIe siècle, l'état des musiques militaires françaises était peu florissant. Jean-Jacques Rousseau a donné sur elles, sur leurs fifres, leurs trompettes, le style de leurs marches, des détails qui n'attestent que trop leur faiblesse. « C'est une chose à remarquer, dit-il, que dans tout le royaume de France il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste, et la nation la plus guerrière de l'Europe a les instruments militaires les plus discordants[1]. » En 1764, les régiments des gardes françaises n'avaient que seize musiciens, hautbois, clarinettes, cors et bassons, avec les fifres et les tambours; la plupart étaient étrangers, surtout Allemands.

1. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, articles *Fanfare*, *Marche*. Voy. aussi son écrit *Sur la musique militaire*.

Qu'allaient devenir ces artistes, fort peu soldats sans doute, et que peut-être les espérances en la constitution future n'intéressaient pas beaucoup, quand ils se trouvèrent tout d'un coup séparés du corps qui leur assurait l'existence? Car on devine qu'en instituant hâtivement la garde nationale on n'avait point du tout songé à la musique! N'allaient-ils pas être oubliés?

C'est dans les époques troublées qu'il faut appliquer le plus résolument le précepte : « Aide-toi, le ciel t'aidera », — le ciel, c'est-à-dire l'État tutélaire. Les quarante-cinq musiciens des gardes françaises que la prise de la Bastille avait jetés sur le pavé n'attendirent pas que cette tutelle vînt s'étendre bénévolement sur eux : dans leur abandon, ils se mirent à marcher à l'aventure. Formant comme une petite république musicale, ils se rallièrent autour d'un jeune homme qui, sans doute, était déjà connu de la plupart d'entre eux, car il était lui-même attaché au dépôt des gardes françaises, en la modeste qualité de commis d'administration : il se nommait Bernard Sarrette. C'était un de ces « débrouillards » (le mot n'est pas académique, mais il dit bien ce qu'il faut) comme il s'en trouve nécessairement aux époques de renouvellement de la société, alors qu'il faut refaire sur-le-champ ce qui vient d'être détruit, adroits à profiter de l'occasion pour faire leur fortune, et, par surcroît, quelquefois assez heureux pour laisser après eux des fondations durables.

Sarrette n'était pas musicien; mais il avait l'expérience administrative et l'aptitude à organiser nécessaires pour gouverner ce petit personnel d'artistes qui lui avaient confié leur sort : il sut les conduire vers un but qu'aucun d'eux, ni lui-même sans doute, n'entrevoyait encore; les circonstances, favorisant la continuité de

leurs efforts, firent qu'il accomplit sa tâche avec un bonheur qui dépassa toutes les espérances.

Bernard Sarrette était né à Bordeaux en 1765 : il n'avait donc que vingt-quatre ans quand éclata la Révolution. Dès la première heure, il s'était lancé dans l'action populaire avec toute son ardeur de Gascon. Au 14 juillet, on le vit recruter des soldats, les amener à son district, les armer aux Invalides. On ne dit pas, à la vérité, qu'on l'ait aperçu aux abords de la Bastille : il était surtout, semble-t-il, de ceux qui font marcher les autres.... Mais quand il fallait être, soit à l'honneur, soit au profit, il était présent : aussi, six semaines n'étaient pas encore passées, dès la première organisation de la garde nationale soldée (1er septembre 1789), qu'il fut d'emblée nommé capitaine, à la solde de 2800 livres. L'action d'éclat qui lui avait valu ce grade est celle que nous connaissons déjà : avoir recueilli les épaves des corps de musique des gardes françaises. — Ne raillons pas : l'histoire nous dira qu'il s'agit bien d'une action d'éclat en effet, car l'initiative de Sarrette n'eut pas une moindre conséquence que d'aboutir à la création du Conservatoire de musique.

Sarrette eut, pendant près d'une année, la responsabilité et le souci de faire vivre les quarante-cinq musiciens qui lui avaient confié leur destinée, — au prix de quels expédients, on le devine sans peine. Depuis longtemps la garde nationale était constituée, avec ses bataillons à quatre compagnies non soldées et une cinquième compagnie soldée, dite compagnie du centre ; mais de la musique, il n'était toujours pas question. Enfin La Fayette prit sa cause en main : sur ses observations, le bureau de la ville de Paris, considérant que « M. Sarrette, citoyen du district des Filles-Saint-Thomas, sur l'autorisation de M. le commandant

général, s'est chargé de ces musiciens, qu'il les a fait servir partout où il a été nécessaire, qu'il les a soldés, habillés et entretenus d'instruments », arrêta qu'il serait remboursé de ses dépenses, et que des mesures seraient prises pour l'entretien futur de la musique de la garde nationale (4 mai 1790). C'était un premier pas vers une organisation définitive : pourtant, toutes les difficultés n'étaient pas encore franchies. En janvier 1792, la réforme de la garde nationale, supprimant les compagnies soldées, mit de nouveau en péril l'existence du corps de musique. Mais Sarrette, loin d'être abattu par ce contretemps, sut en tirer parti avec son habituel esprit d'entregent : il proposa la création d'une école, dont les professeurs seraient ses musiciens mêmes; maîtres et élèves feraient ensemble le service de la garde nationale et des fêtes publiques. Le Conseil général de la Commune acquiesça, et, par un arrêté du 9 juin 1792, signé Pétion, décida la création de l'« École gratuite de musique de la garde nationale parisienne ». Dix-huit mois après, la Convention, l'adoptant à son tour avec le titre d'Institut national de musique, en faisait un établissement d'État, définitivement consacré, en 1795, sous le nom de Conservatoire.

Ce groupe d'artistes va se trouver intimement associé aux manifestations extérieures et aux fêtes de l'époque révolutionnaire. Il eut la bonne fortune d'être bien guidé dans tous les sens, car, aux côtés de l'administrateur intelligent qui assura son existence matérielle, il trouva à la tête du service technique, et cela dès les premiers jours, l'homme le mieux fait pour le conduire à la vie de l'art. Sans aller jusqu'à prétendre que Sarrette a usurpé sa renommée de fondateur du Conservatoire, nous pouvons assurer qu'en bonne justice il doit tout au moins en partager la gloire avec celui

qui, dans cette œuvre, fut son collaborateur musical : Jean-François Gossec.

C'est une figure des plus intéressantes que celle de Gossec. Un génie musical de second ordre, cela est certain, mais grand remueur d'idées, — un véritable homme du XVIII[e] siècle, — d'une activité inlassable, parfaitement apte d'ailleurs à revêtir ses conceptions de la forme d'art qui convenait. Il sortait du peuple, — comme Haydn et Gluck, ses contemporains, — né, en 1733, dans un village de Hainaut, Vergnies, qui dépendait alors de la prévôté de Maubeuge, et que les traités de 1815 ont donné à la Belgique. Initié à la musique comme enfant de chœur à la cathédrale d'Anvers, il vint tôt à Paris, et entra dans la carrière sous les auspices de Rameau. Et d'abord, on le vit, à vingt ans, écrire des symphonies : le genre était si nouveau que la part qu'il a prise à son évolution a paru prépondérante à certains critiques, lesquels en ont pris prétexte pour contester en sa faveur à Haydn le titre de père de la symphonie[1]. Il accumula les compositions du style le plus sérieux, — musique instrumentale,

1. Vaine dispute! Pas plus qu'Haydn Gossec n'est le « père de la symphonie », si l'on veut s'en tenir aux données chronologiques : cette forme de la musique instrumentale avait été pratiquée avant eux, plus ou moins obscurément, par des maîtres allemands et italiens. — Mais, à propos de chronologie, nous ne saurions nous priver du plaisir de rapprocher ces deux phrases de Fétis, lequel a fait beaucoup pour établir cette légende. Dans le même volume de sa *Biographie universelle des musiciens*, on peut lire, à l'article Gossec : « ... la symphonie proprement dite était absolument inconnue : les premières furent publiées par Gossec en *1754*. Il est assez remarquable que ce fut *dans l'année même* où Gossec tentait cette innovation en France que la première symphonie de Haydn fut écrite ». — Du même auteur, 194 pages plus loin, à l'article Haydn : « Haydn écrivit dans les premiers mois de *1759* sa première symphonie (en *ré*)... ». Quelles précisions admirables!

pour le concert et pour la chambre, oratorios, musique d'église, œuvres où, sous une inspiration un peu sèche, l'ampleur des lignes va parfois jusqu'à évoquer le souvenir de Hændel. Il s'essaya au théâtre, avec de médiocres succès. Mais surtout, il fut l'homme utile, dont le conseil était toujours écouté, et dont on prenait volontiers les directions. Il fonda le Concert des Amateurs, une des meilleures institutions musicales qu'il y ait eues à Paris au XVIIIe siècle, fut quelque temps le chef du Concert spirituel, et participa au gouvernement musical de l'Opéra. Mozart l'appelait son « très bon ami »; Gluck lui confiait le soin de faire à ses partitions les retouches et additions nécessaires.

Une des grandes tâches qu'il entreprit fut d'organiser l' « École royale de chant et de déclamation », institution absolument nouvelle en France, fondée par Louis XVI en 1784, et dont la direction lui fut confiée dès le début. Devant, un peu plus tard, présider de même aux destinés de l'école instrumentale due à l'initiative toute républicaine de Sarrette, il se trouva, des deux côtés, à la tête des écoles de musique dont la réunion devait former l'institution complète et durable du Conservatoire.

Comment Sarrette et lui furent mis en contact, voilà ce que nous ignorons. Il y a des attractions naturelles : Sarrette et Gossec devaient se rejoindre; ils étaient nécessaires l'un à l'autre. Leur rencontre, en effet, fut immédiate : dès les premiers jours, nous voyons Gossec, pourtant étranger aux corps de musique des gardes françaises, commander à celui de la garde nationale. Ses états de service le signalent comme y ayant eu le grade de lieutenant maître de musique à la date du 15 novembre 1790; mais d'autres témoignages nous apprennent qu'il en avait pris la direction bien plus

tôt encore : nous allons voir bientôt que, dès septembre 1789, dans une occasion solennelle, il lui fit exécuter ses symphonies militaires.

Le choix de Gossec comme directeur de la musique des premières fêtes nationales semble, en vérité, avoir été l'effet d'une sorte de divination. Tout était à créer, — et d'abord un répertoire. Gossec serait-il de taille à assumer un pareil travail? Il n'était pas loin de la soixantaine, et, depuis plusieurs années, semblait presque avoir renoncé à la composition. Cependant il se livra corps et âme : pendant trois ans et plus, il subvint, presque seul, à toutes les nécessités musicales des cérémonies publiques, improvisant, et souvent au dernier moment, soit des morceaux instrumentaux, soit des chants, des chœurs, des hymnes pour les fêtes. Assurément tout n'y est pas chef-d'œuvre; mais plusieurs des pages écrites ainsi sous une inspiration immédiate sont de beaucoup supérieures à tout ce qu'il avait produit antérieurement. Le Gossec révolutionnaire surpasse grandement celui de l'ancien régime. Il tient plus qu'il n'avait promis. Un souffle nouveau l'a pénétré : il en est revivifié, rajeuni.

Plus tard, quand l'institution fut prospère, d'autres vinrent lui apporter le concours de plus jeunes activités. Ce furent tour à tour Méhul, le maître admirable qui, entre Rameau et Berlioz, a tenu le plus haut le drapeau du grand art français ; Lesueur, génie hardi, bien digne d'avoir montré la voie à des disciples qui sont sa gloire; Cherubini, l'artiste probe et grave qu'admirait Beethoven; Dalayrac, musicien du cœur; Berton, esprit fin, et divers autres, moins renommés, qu'on vit à côté d'eux participer aux travaux de l'école naissante.

Pour tous ceux-ci, ce n'est qu'après plusieurs années

qu'on les vit paraître, en 1793 et 1794. Mais il en est un dont le nom veut être associé à celui de Gossec pour l'aide qu'il lui prêta dès l'origine : Catel, son élève à l'École royale de chant, où, bien que fort jeune, il faisait déjà partie du personnel enseignant. Celui-ci n'avait pas attendu qu'il y eût dans la garde nationale des compagnies soldées pour s'offrir de cœur à la nation : un mois après la prise de la Bastille (trente-trois jours exactement, le 16 août 1789) il avait déjà signé son engagement volontaire « dans la garde nationale parisienne non soldée, à la charge de s'habiller à ses frais »; il avait seize ans. Bien qu'il ne subsiste pas de trace officielle de son entrée dans le corps de musique avant le 1er janvier 1792, nous pouvons conclure de la logique des faits, nous savons même par des témoignages contemporains qu'il prit part à son organisation dès le début, à côté de son maître, qui lui témoigna toujours un grand attachement. De fait, ses hymnes et symphonies militaires furent les premières compositions qu'on entendit dans les fêtes nationales après celles de Gossec, lequel avait tenu à honneur d'être seul tout d'abord à les inaugurer par ses chants[1].

III

L'année 1789 ne vit pas encore de fêtes nationales. Mais les cérémonies diverses qui suivirent la prise de la Bastille furent innombrables. On en célébra partout. La garde nationale, dans l'enivrement des premiers succès, y figurait en armes et musique en tête.

C'est d'abord, le 30 juillet, une nouvelle manifestation

1. Sur le détail de ces diverses questions, voyez l'Appendice.

populaire : Necker rentre, rappelé au ministère. Tout le peuple est en joie. A Versailles, il est reçu par la milice bourgeoise, le corps de la musique du roi et les gardes françaises avec leur musique.

Ensuite viennent les commémorations de la journée du 14. Le 6 août, les artistes de l'Académie royale de musique chantent le *Requiem* de Gossec au district de Saint-Martin-des-Champs « pour le repos des citoyens morts à la défense de la cause commune ». Même cérémonie, avec les mêmes interprètes, le 22 août, à l'église Saint-Laurent; le 31, Messe de Gossec à Sainte-Marguerite, toujours par MM. de l'Académie royale de musique.

La journée la plus animée, la plus populaire, c'est le dimanche 9 août. C'est la première sortie de la garde nationale avec ses uniformes tout neufs : aussi la voit-on partout, et tout Paris est dehors. Le matin, messes en musique dans les églises : La Fayette assiste à celle de Saint-Nicolas-des-Champs; les chanteurs de l'Opéra et la musique militaire se font entendre tour à tour, « réunissant le ton de l'hymne auguste, la voix de la piété fervente, aux accents héroïques et militaires ». Ces mots du rédacteur des *Révolutions de Paris* résument par avance tout le caractère de l'art de la Révolution. Partout retentissent « le son du clairon, le bruit des tambours et toute la musique militaire ». Dans l'après-midi, les bataillons de plusieurs districts se montrent au Palais-Royal « au bruit des tambours et d'une musique guerrière ». Ce fut, en vérité, une belle journée parisienne!

Entre temps, une cérémonie d'un ton plus grave et d'un aspect plus imposant eut lieu à Versailles. A la fin de la nuit du 4 août, l'Assemblée décida qu'un *Te Deum* serait chanté : il le fut en effet, à la chapelle de Ver-

sailles, en présence du roi, entonné par les députés eux-mêmes, au son de toutes les cloches et des décharges de l'artillerie.

Puis ce furent des processions, traversant tout Paris. Le 10 août, les dames du marché Saint-Martin vont à Sainte-Geneviève, escortées par la garde civique, avec tambours et musique. Elles portent des fleurs à la patronne de Paris; une messe « solennelle et musicale » est célébrée, suivie du *Te Deum*. Le jeudi 30 août, autre procession à Sainte-Geneviève. Troisième solennité du même genre le 4 septembre; cette dernière a ceci de particulier que c'est le faubourg Saint-Antoine, c'est-à-dire le voisinage de la Bastille, qui y figure. Aussi les ouvriers du quartier ont eu l'idée de fabriquer une petite Bastille en bois, que des gardes françaises portent sur leurs épaules et dont ils vont faire hommage à la sainte. Le cortège se développe longuement, formé d'un nombre considérable de femmes vêtues de blanc, de douze cents hommes de la milice bourgeoise avec des fleurs au bout des fusils; leur drapeau neuf est porté au milieu des drapeaux noircis et déchirés de la Bastille. « Le bruit du tambour, le choix des instruments, et *jusqu'au choix des airs*,... tout donne un vif intérêt à cette fête patriotique. » Ainsi s'exprime un témoin, ajoutant que cette cérémonie donne par avance l'idée de la fête qui suivra la proclamation de la Constitution, et qui sera, dit-il, « notre première fête nationale ». Tout cela est d'un enthousiasme naïf qui fait plaisir à voir! Mais quels étaient, en 1789, ces airs dont le choix parut si heureux qu'ils purent être appréciés et goûtés au passage d'une procession? Nous l'ignorerons toujours. Mais le fait seul d'une observation de ce genre, en un tel moment, suffit à montrer quels étaient, dans le public, la justesse de l'esprit et le

sentiment de la convenance musicale à cette époque voisine de la grande révolution de Gluck.

Les plus caractéristiques parmi les cérémonies de cette période furent les bénédictions des drapeaux des nouveaux bataillons. Chaque étendard fut béni d'abord individuellement dans l'église de son district. Dès le 9 août plusieurs paroisses procédèrent à cette cérémonie. Le 5 septembre à Saint-Roch, Bailly, assiste à la bénédiction du drapeau des Feuillants; sa femme fait la quête, accompagnée par lui-même, ce qui prête à rire aux « gens du bon ton ». Le 12, fête analogue, au district et à la paroisse des Blancs-Manteaux. En province, le 15 août, bénédiction du drapeau de Beaugency; les volontaires d'Orléans ont envoyé une délégation, qui assiste à la procession traditionnelle. Au commencement de septembre, fête patriotique à Sceaux : le duc et la duchesse d'Orléans, les ducs de Penthièvre et de Chartres y assistent; tout le pays est sous les armes.

Enfin, la bénédiction générale des drapeaux de la garde nationale parisienne eut lieu le 27 septembre à Notre-Dame. Ce fut, en réalité, le premier jour de fête nationale pour Paris. Dès le matin, les tambours battirent le rappel dans tous les quartiers. Les détachements de tous les bataillons, avec les officiers au complet, en grande tenue et hausse-col, se formèrent en bataille devant l'Hôtel de Ville et se rendirent en bel ordre à la cathédrale. La cérémonie fut très solennelle. L'archevêque bénit tous les drapeaux l'un après l'autre; l'abbé Fauchet prononça un discours sur la liberté française, dont les idées libérales trouvèrent un écho dans la plus grande partie de l'auditoire : « Le bruit des instruments militaires, l'influence de la religion, le silence des cérémonies, la nouveauté du spectacle émurent fortement le peuple et les soldats citoyens ».

Deux ans après, on se souvenait encore de cette impression : un journal, rappelant à grands traits les œuvres composées par Gossec pour les fêtes nationales, citait avec éloges « ses symphonies militaires lors de la bénédiction générale des drapeaux de la garde nationale ».

Ainsi naquirent spontanément les premières fêtes de la Révolution. En réalité, la formule en fut trouvée dès le premier jour, non par une imagination isolée, mais par un accord tacite de tout le peuple : elle fut purement et simplement appliquée et développée par la suite, sans que rien de fondamental fût changé à l'esprit primitif. Qu'y voyons-nous en effet ? une manifestation à la fois religieuse et patriotique : des chants d'église et des chants guerriers. Ce double courant régnera sur toutes les fêtes nationales qui se multiplieront dans les dix années suivantes; le souffle religieux même survivra à l'abolition momentanée du culte, suivant une autre inspiration, mais dominant toujours.

Enfin, pour qu'il ne manque rien, l'organisation matérielle est près d'être terminée : la Révolution a trouvé déjà les artistes qu'il lui faut pour faire retentir sa grande voix.

Tout est à souhait pour une fête grandiose.

Nulle ne le sera plus que celle qui se prépare : le premier anniversaire du 14 juillet.

CHAPITRE II

LA FÊTE DE LA FÉDÉRATION

(14 JUILLET 1790)

I

Ce n'est pas à nous qu'il appartient de dire ce que fut cette journée. D'un accord unanime, les historiens attestent qu'un tel élan de fraternité ne s'est jamais vu. Pour la première fois, les hommes de la même patrie, hier séparés par des divisions arbitraires, comprirent qu'ils n'étaient point des étrangers ; ils se sentirent unis, amis, frères ; et leur cœur se souleva d'un enthousiasme immense.

« O Joie !... Nous entrons ivres d'ardeur dans ton sanctuaire ! Ta magie rapproche ce que les conventions ont sévèrement désuni : sous ton aile si douce, tous les hommes deviennent des frères.... »

Ces paroles de l'ode de Schiller, où Beethoven a mis toute son âme, et qui, par lui traduites dans la langue universelle, devraient devenir l'hymne de l'humanité, semblent être le résumé de ce qu'éprouva le peuple de France en ce jour. Car ce n'est pas seulement sur Paris que régna cet enthousiasme fraternel, mais la nation

entière le ressentit. Non seulement le Champ de Mars contenait, avec le peuple de la capitale, les représentants des quatre-vingt-trois départements, mais en même temps les quatre-vingt-trois chefs-lieux réunissaient dans un but semblable les délégués de leurs communes; et, dans ces communes mêmes, jusqu'au fond des plus humbles villages, les habitants qui n'avaient pu porter au loin leur hommage étaient rassemblés, dans la même pensée et pour le même vœu. De telle façon qu'à cette heure inoubliable, tous les habitants de la France, dans un entraînement irrésistible, prêtèrent le même serment. Quel serment? Certes, beaucoup eussent été embarrassés d'en dégager nettement l'idée; mais à coup sûr elle était pure et grande, comprenant des aspirations vagues d'amour de l'humanité, de rénovation, d'indépendance, parmi lesquelles se précisait le sentiment d'unité de la patrie.

Une chanson, bientôt populaire dans toute la France, fut la première manifestation lyrique de cet élan des cœurs. Elle naquit spontanément des circonstances.

La fête ne s'organisait pas sans difficultés : cette réunion imposante des citoyens de la France entière, cette invasion de la capitale par une foule immense, venue de partout et sur les intentions de laquelle on pouvait se méprendre, effrayait les politiques. Ils tentèrent d'enrayer, mais en vain : quelle force eût été capable d'arrêter un élan pareil? Le peuple opposa une résistance tenace, et qui ne désespéra jamais. « Ça ira! », répétait-il sans cesse. Et sur ce mot, associé à un air en vogue, se fit une chanson au son de laquelle se prépara la fête, et qui, jusqu'à *la Marseillaise*, resta le principal chant de ralliement de la Révolution.

Le Champ de Mars avait été choisi pour le lieu de

l'auguste cérémonie. Il y fallait faire des travaux de terrassement considérables : l'autorité, dans son évidente mauvaise volonté, n'y mit qu'un nombre insuffisant d'ouvriers. Mais sa tactique fut tôt déjouée : le peuple accourut en foule, et, malgré des résistances de plus en plus timides, entreprit de faire lui-même la besogne. Toutes les classes de la société s'y mirent avec entrain : on alla bientôt au Champ de Mars comme à une partie de plaisir. Les corporations des métiers arrivaient, marchant bannière au vent, les travailleurs portant sur l'épaule la pelle ou la pioche, armes pacifiques ; un corps de musique les accompagnait, jouant le gai *Ça ira* égalitaire, nullement sanguinaire comme on lui en a fait à tort la réputation. « Ce chant, dit Michelet, fut un viatique, un soutien, comme les *proses* que chantèrent les pèlerins qui bâtirent révolutionnairement au Moyen âge les cathédrales de Chartres et de Strasbourg. Le Parisien le chanta avec une mesure pressée, une vivacité violente, en préparant le Champ de la Fédération, en retournant le Champ de Mars.... Des orchestres ambulants animaient les travailleurs ; eux-mêmes, en nivelant la terre, chantaient ce chant niveleur : Ah ! ça ira ! ça ira ! ça ira ! Celui qui s'élève, on l'abaissera. »

Précisons, sans trop nous y attarder, l'histoire de cette chanson, en nous gardant de revenir sur d'inutiles réfutations de légendes, et nous en tenant aux données positives acquises définitivement.

Le *Ça ira* est un produit essentiellement parisien. L'air est celui d'une contredanse dont le titre : *le Carillon national*, et l'auteur : Bécourt, sont parfaitement connus et n'ont jamais cessé de l'être. Il sort donc des bals de Paris : c'est là que le peuple, ayant dansé sur son rythme alerte et guilleret, le prit un soir pour le porter le lendemain dans le champ de l'égalité labouré par ses mains.

Le titre, répondant aux préoccupations du jour, atteste à lui seul que l'air était dans sa nouveauté. On a dit, répété même avec complaisance, que Marie-Antoinette aimait à le jouer sur son clavecin, si bien que la foule, défilant devant les Tuileries, le saisit au passage et le porta tout droit au Champ de Mars; mais, tout bien considéré, il apparaît que c'est là encore une de ces histoires faites après coup qu'il vaut mieux ne pas retenir. Renonçons donc à attribuer à la reine, protectrice de Gluck, aucune part à la production du *Ça ira* [1]!

Quant aux paroles, c'est, à ce qu'il me semble, chose bien oiseuse que de s'attarder à en chercher l'original et l'auteur. A vrai dire, les paroles du *Ça ira*, cela n'existe pas — du moins en tant que chanson populaire. Il n'y a, dans cette chanson, que deux choses qui comptent : l'air, de style essentiellement instrumental, nullement fait pour être chanté, et les deux mots répétés du refrain. Pour ceux-ci, des contemporains dignes de foi ont rapporté qu'ils étaient entrés dans le jargon du peuple de Paris par imitation d'un propos familier de Franklin, lequel, quand on lui demandait ce qu'il pensait du succès de la révolution américaine, répondait obstinément : « Ça ira! » Les trois syllabes de ce dicton s'adaptent parfaitement au rythme de l'air de danse : Si le quelconque gamin de Paris qui eut le premier l'idée de les chanter ensemble avait eu le soin de conserver son

1. Le regretté Gustave Isambert, dans une *Histoire du « Ça ira »* qui est ce que l'on a écrit de mieux sur ce sujet (*la Révolution française* du 14 juin 1899) raille avec esprit les écrivains qui ont bénévolement accueilli ce propos : « Le *Ça ira* qu'on aurait hurlé sur l'échafaud de Marie-Antoinette et qui lui aurait rappelé cruellement le temps où elle aimait à jouer sur son clavecin la contredanse de Bécourt, — un effet de contraste que plus de trente littérateurs, à ma connaissance, se sont pieusement transmis ». Je prends bien volontiers pour moi la part qui me revient légitimement dans cette aimable ironie!

nom à la postérité, nous le reconnaîtrions pour l'auteur de la chanson. Dans l'ignorance où nous en sommes, il faut donc dire que cet auteur est Franklin, collaborateur involontaire et étonné du musicien de bals publics, violon à l'orchestre du théâtre des Beaujolais, Bécourt, puisqu'il faut l'appeler par son nom, dans la composition de l'œuvre qu'Anacharsis Clootz, toujours sensible, qualifiait : « Notre ranz des vaches », et qui, jusqu'en 1792, eut l'honneur immérité de jouer le rôle de premier chant national de la Révolution.

Il existe cependant des paroles (je n'ose dire des vers) imprimées sous la musique sur de petites feuilles volantes que les marchands de chansons vendaient au peuple; les quelques exemplaires qui en subsistent sont conservés comme de rares curiosités, et l'on a tour à tour présenté ceux qui les ont signées comme le « véritable auteur » du *Ça ira*. Ceux qu'on a principalement désignés sont Ladré, Dupuis, Déduit, Huron, Poirier. Le premier, professionnel de la chanson des rues, expert à faire valoir ses talents publics, a eu notamment la fortune de jouir de la renommée qu'il ambitionnait : on le vit, en l'an II, demander une récompense nationale comme étant « l'auteur des paroles du *Ça ira* de 1790 », et sa prétention, dit G. Isambert, a si bien porté que la plupart des recueils de chansons populaires ont cité, pour texte du *Ça ira*, les couplets de Ladré, légèrement dérangés dans la transmission, et n'en soupçonnent point d'autres.

J'ai signalé moi-même, il y a fort longtemps, l'existence d'une de ces feuilles volantes, reliée dans un recueil factice de « Chansons des rues » sous ce titre : *Couplets chantés au Champ de Mars le 14 juillet, dans le moment qu'on prêtait le serment fédératif sur l'autel de la Liberté;* paroles sur l'*Alleluia*, alternant avec celles du

Ça ira par LAD RÉ [1]. Mais cette indication de date n'établit aucune antériorité en sa faveur. Il y avait beau temps, le jour du 14 juillet, que *Ça ira* était populaire! A cette date même, le peuple chanta sur l'air de Bécourt, tout au moins sur sa première reprise, bien d'autres paroles, — par exemple celles qui font allusion au mauvais temps :

Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
En dépit d'z'aristocrat' et d'la pluie;
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
Nous nous mouillerons, mais ça finira.

Je sais un autre couplet, inspiré par la même cause, qui, sans avoir été imprimé (et il faut avouer qu'il méritait peu de l'être) a traversé les cent dix-sept années qui nous séparent du 14 juillet 1790 par la seule tradition orale, comme une vraie chanson populaire. Le voici tel qu'il me fut donné de le recueillir au cours de recherches sur le folklore :

Ça m'coule au dos, coule au dos, coule au dos,
En revenant du Champ de Mars;
Ça m'coule au dos, coule au dos, coule au dos,
Je suis mouillé jusques aux os.

Qué'qu' ça m'fait à moi d'êt'mouillé,
Quand c'est pour la Liberté?
Quand il tomb'rait des-z-hall'bardes
Qui m'mouill'raient moi-z-et mes-z-hardes,
J'en crierais encore plus haut :
Ça m'coule au dos, etc. [2].

La voilà, la vraie chanson de la fête de la Fédération! Ne croirait-on pas l'entendre chanter par les voix fron-

1. *Les Chansons de la Révolution*, article de *la Nouvelle Revue* du 1er juin 1884. Le document dont il est fait mention se trouve à la Bibliothèque de la Ville de Paris.

2. Ce couplet, dans la musique duquel on reconnaît distinctement l'air *Ça ira*, mais déformé (dans le sens de la simplification) de la façon la plus curieuse, m'a été communiqué récemment

deuses du peuple de Paris, rentrant dans la ville après avoir éprouvé l'émotion grandiose du serment, et se moquant bien du reste?

De fait, ce que le *Ça ira* nous offre de plus intéressant à retenir appartient à la tradition purement orale. Les paroles vraiment populaires ne sont pas celles qu'on a imprimées, mais celles qui se répètent de bouche en bouche. En faut-il un exemple plus significatif que celui des deux vers bien connus : « Les aristocrates à la lanterne! Les aristocrates on les pendra! » On a cru pouvoir contester que ces vers aient été chantés dans le *Ça ira* révolutionnaire. C'est nier l'évidence. Mais, objecte-t-on, on ne les trouve pas dans les chansonniers du temps. En fût-il ainsi que cela ne prouverait rien. Les chansons ne sont pas faites pour être imprimées ou écrites, mais pour être chantées. Or, ces paroles ont laissé un souvenir si universel qu'il est inadmissible de ne voir en elles qu'une invention postérieure et contre-révolutionnaire. Au reste, cela n'est pas. Si M. Constant Pierre n'en a rien su retrouver au cours de ses laborieuses recherches, déjà Gustave Isambert en avait signalé la présence en deux endroits d'un certain *Dictionnaire laconique* ou *Étrennes aux démagogues*, écrit réactionnaire de 1791, qui, bien d'accord avec la tradition postérieure, atteste que les vers incriminés étaient parfaitement connus l'un et l'autre et chantés par le peuple de Paris.

Mais j'ai moi-même à offrir mieux que tout cela : une

par une personne dont la mère, encore vivante, le tenait directement de son grand-père, spectateur de la journée historique du 14 juillet 1790 : devenu vieux, celui-ci aimait à le chanter à sa petite-fille, qui en a conservé fidèlement la mémoire. C'est ainsi que le *Ça ira*, prétendu monument de la sauvagerie révolutionnaire, a traversé le siècle tout entier sous la forme d'une chanson pour amuser les enfants!

citation absolument contemporaine, qu'on peut s'étonner de n'avoir pas vu reproduire encore, car elle provient du plus célèbre des périodiques français, *le Mercure*. Celui-ci, rendant compte dans le numéro même de juillet 1790 des préparatifs de la fête, imprime ces lignes qui, en même temps qu'elles nous apportent un document décisif, vont ajouter un nouveau trait à la physionomie du Paris de la Fédération :

« La musique et les cris de joie se mêlaient aux lieux communs contre les aristocrates. Le refrain de la plupart de ces chansons était : « Ça ira! Les aristocrates à la lanterne! Crèvent les aristocrates! » Et autres facéties fraternelles que les dames éperdues de la Démocratie, et les journalistes à l'esprit de vin, nomment des *hymnes patriotiques*. »

Il résulte de tous ces faits, il ressort de l'expression même : « A la lanterne! » (laquelle, mise en usage au lendemain de la prise de la Bastille, était déjà vieille en juillet 1790) que le *Ça ira* n'est point du tout une chanson de quatre-vingt-treize. Quant à la signification qu'elle eut, est-il vraiment si nécessaire de se voiler la face pour en parler? « On les pendra! » Vraiment, en chansons, cela a bien de l'importance! Parole de défi, ~~soit, mais~~ plus gouailleuse que sérieusement menaçante. Ne venons-nous pas de voir l'aristocratique *Mercure de France* la traiter simplement de « facétie »? Aussi bien, tous les partis s'envoyaient mutuellement pendre : témoin cet autre couplet, qu'on a trouvé imprimé trois mois après la Fédération, à la suite d'une manifestation d'officiers où il fut chanté :

Ah! ça ira, ça ira, ça ira.
Les démocrates à la lanterne;
Ah! ça ira, ça ira, ça ira!
Tous les députés on les pendra.

Nous devons donc conclure que les deux vers en question, avec le refrain, plus primitif encore, appliqués à la première reprise de la contredanse de Bécourt, constituent, tout le *Ça ira*, le vrai *Ça ira* populaire. Et ce n'est ni Ladré, ni aucun des rimailleurs qui, en même temps que lui, voulurent profiter de la vogue de l'air et du refrain pour y ajouter leurs paroles, qui a droit au titre d'auteur du *Ça ira*. Le *Ça ira* est de tout le monde.

Au reste, il faut insister sur ce point dans un ouvrage qui est surtout une étude musicale : le *Ça ira*, avec ses paroles multiples et fugitives, n'est pas à proprement parler une chanson ; c'est un air, un air essentiellement instrumental. Sa contexture mélodique, ses notes rapides, ses reprises en des tonalités diverses, surtout l'étendue de son intonation, le rendent à proprement parler inchantable. Cette intonation n'embrasse pas moins de deux octaves et une tierce majeure : quelle voix, si ce n'est celle du virtuose le plus exercé, pourrait faire entendre un tel chant dans un mouvement convenable ? C'est là une des raisons qui permettent d'affirmer que les couplets de Ladré, si maladroitement adaptés à l'air entier, n'ont jamais été chantés par le peuple, et que celui-ci n'a jamais connu, en tant que chanson à son usage, que la première reprise : il la déforma d'ailleurs à cœur joie.

Par contre, l'air convient parfaitement aux instruments tels que les violons, pour lesquels il fut écrit, ou les instruments militaires, clarinettes, flûtes, auxquels il fut adapté dès la première heure. Il était joué sous cette forme instrumentale pendant les préparatifs mêmes de la fête du Champ de Mars. « Les corporations d'ouvriers de la capitale étaient précédées de musique ou de tambour », dit le *Moniteur* du 11 juillet ; d'autres journaux, cités ailleurs, la *Chronique de Paris*, le *Cour-*

rier des 83 départements, donnent des renseignements analogues, insistant sur la popularité déjà universelle du *Ça ira*. Il fut bientôt adopté par les musiques militaires, qui le jouaient dans les marches, à la parade, dans les fêtes civiques. La musique de la garde nationale de Paris, en l'exécutant sous la direction de son lieutenant maître de musique Gossec, dans les cérémonies patriotiques, devant les Tuileries, en la présence du roi (qui aurait préféré entendre l'air plus doux : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille »), plus tard enfin jusque dans l'enceinte de la Convention, contribua à en faire une espèce de chant officiel de la Révolution. Il fut joué sur le champ de bataille de Valmy, après la victoire. Enfin c'est l'abus qu'on en fit qui causa la naissance de *la Marseillaise*, dans cette musicale autant que patriote ville de Strasbourg, où, pendant toute la journée du 25 avril 1792, tandis qu'il proclamait la guerre, le maire Dietrich l'entendait répéter obstinément à ses oreilles, et en éprouvait une impatience qui, le soir, le détermina à réclamer de Rouget de Lisle la composition d'un autre chant plus digne d'être le chant de la nation française. Et il est bien vrai que le sublime cri d'angoisse et d'élan patriotique qui surgit dans la nuit suivante devait nécessairement éteindre les sons grêles de la petite contredanse parisienne promue pour un temps à la dignité inattendue d'hymne national.

Revenons à la fête elle-même.

Le grand jour arriva, ou, pour mieux dire, la grande semaine. Les envoyés des départements — certains avaient traversé à pied plus de la moitié de la France — étaient entrés dans Paris et avaient présenté au roi leurs premiers hommages. Tout était prêt pour le quatorze.

Déjà la veille une cérémonie imposante, non dénuée de grandeur sous ses apprêts naïvement pompeux, avait eu lieu à Notre-Dame. Les électeurs de Paris ayant décidé que, chaque année, au 14 juillet, un *Te Deum* solennel serait chanté dans la cathédrale, les artistes des théâtres de musique ne voulurent pas que leur zèle parût inférieur à celui de toute la population et proposèrent leur concours pour l'exécution de ce chant d'actions de grâce.

L'initiative vient de l'Opéra : ses membres nommèrent des commissaires, « MM. Chardini, Cavalhies, Sallentin, Rochefort et Guenin, à l'effet d'engager tous les artistes leurs collègues à se réunir à eux pour coopérer annuellement à la plus parfaite exécution de cette cérémonie; ces commissaires furent députés auprès de MM. les électeurs de 1789, tant pour donner communication de la délibération que pour s'entendre sur tout ce qui sera relatif à la cérémonie ». C'est le *Journal de Paris*, l'organe favori des artistes des théâtres, encore qu'entaché d'aristocratie, qui insérait ce communiqué; il ajoutait : « Demain mardi 13, ce *Te Deum* sera exécuté dans l'église métropolitaine de Paris, suivant le vœu de MM. les électeurs de 1789 ».

Tous les artistes de Paris se rendirent effectivement à Notre-Dame le 13 juillet : les musiciens de l'Opéra, du théâtre de Monsieur, des Italiens, des Français, de la troupe Montansier et des autres spectacles, tous, jusqu'à ceux d'Audinot et de Nicolet, répondirent à l'appel. Il en vint, dit-on, plus de six cents. L'exécution était dirigée par Rey, chef d'orchestre de l'Opéra; Mlle Rousselois, Chéron et Lays chantèrent les soli.

La cérémonie ne fut pas bornée à un simple *Te Deum*; on y donna encore la première audition d'une œuvre lyrique qu'on pourra être surpris de voir jouer en

pareil lieu : *la Prise de la Bastille*, hiérodrame tiré des des livres saints, paroles et musique de Marc-Antoine Désaugiers.

Époque étonnante où la concorde et la fraternité étaient assez fortes pour réaliser de pareilles alliances! Dans la cantate, ou hiérodrame, de Désaugiers, le récit de la prise de la Bastille était fait sur le ton prophétique de l'Écriture, avec des fragments de strophes empruntées aux auteurs sacrés.

Au début, un citoyen venait annoncer au peuple « l'exil d'un ministre qui avait sa confiance » :

LE CITOYEN.

Populi lugete... et gaudium vestrum convertatur in mærorem. (Jac., 4, 9.)	Peuples, gémissez, et que votre joie se change en tristesse.

LE PEUPLE.

Quare?	Pourquoi?

LE CITOYEN.

Protector noster abest.	Notre protecteur est éloigné.

LE PEUPLE.

Heu nobis miseris! (Psal. 119, 5.)	Malheureux que nous sommes!

(*Le tocsin se fait entendre.*)

LES FEMMES.

Deus, respice super nos et super filios nostros. (Psal. 113, 13.)	Dieu, jetez un coup d'œil compatissant sur nous et nos enfants.

TOUS ENSEMBLE.

O Deus, adjuva nos. (Ps. 78, 9.)	O Dieu! secourez-nous.

Là-dessus, le citoyen coryphée, de son air inspiré, exhortait le peuple à combattre, car il le jugeait digne de la liberté : « *Vos enim ad libertatem vocati estis* ». Donc, après une phrase martiale entonnée par les solistes et

reprise par tout le peuple, une marche militaire à l'orchestre décrivait l'attaque de la Bastille; le canon tonnait, les clairons sonnaient la charge; soudain, l'orchestre tout entier faisait explosion; c'était la fin du combat; le peuple et le coryphée lançaient une dernière phrase tirée du livre de Judith :

Expulsi sunt (inimici) nec potuerunt stare. Et erunt opprobrium in gentibus.	Nos ennemis sont fugitifs, ils n'ont pu nous résister et ils seront en opprobre parmi les nations.
Populi, laudate Deum.	Peuples, louez Dieu.

Et tout le monde entonnait le *Te Deum*.

C'est ainsi que la prise de la Bastille fut, au jour de son anniversaire, chantée en pleine église Notre-Dame, sur des versets des deux Testaments. Le fut-elle en latin ou en français? Nous ne saurions le dire : les documents contemporains donnent le texte dans les deux langues, tel que nous l'avons reproduit; mais comme l'hiérodrame se maintint au répertoire des fêtes nationales jusqu'à une époque postérieure à la fermeture des églises, nous pourrions croire que ce long succès fut dû en partie à l'usage de la langue populaire, le français. Nous le retrouvons jusque sur le programe de la fête du 14 juillet 1794; mais, à cette époque de luttes désespérées, le *Te Deum* d'actions de grâce ne fut pas chanté à la fin : il fut remplacé, en manière de conclusion, par le chœur d'*Armide*, plein d'une agitation belliqueuse : « Poursuivons jusqu'au trépas l'ennemi qui nous offense! »

Quoi qu'il en soit, l'œuvre, dans son ensemble, produisit un grand effet, si nous en jugeons par les comptes rendus du lendemain, qui marquent une admiration étonnée :

« L'ouverture, dit l'un, fut un morceau noble qui pénétra les âmes et les amena par une pénible anxiété

à un récitatif qui rappelait des souvenirs terribles; à ce morceau succédait un chœur d'instruments et de voix qui firent retentir la voûte du temple et glacèrent d'effroi tous les cœurs; mais la terreur fut à son comble lorsqu'une cloche lugubre sonna le tocsin. Chacun se regardoit d'un air inquiet et se croyoit encore au 14 juillet 1789. Bientôt un autre récitatif se fait entendre, change la disposition des âmes et les élève peu à peu au degré d'enthousiasme que devoit inspirer la fête du lendemain. »

Un autre s'exprime ainsi :

« Cette nouvelle et superbe composition doit mettre le sceau à la réputation de Désaugiers et le ranger parmi les Philidor, les Giroust, les Gossec, les Monssini (Monsigny), enfin parmi nos plus célèbres compositeurs. »

Enfin, le *Journal de Paris*, le grand juge en matière d'art, déclare que « la musique de M. Désaugiers ne peut qu'ajouter à la réputation de ce compositeur, très avantageusement connu par d'autres productions. On y a trouvé de la chaleur, du mouvement, et surtout un très grand effet dans la peinture de l'escalade et de la prise de la forteresse ».

C'est tout ce que saurons jamais de l'œuvre d'un compositeur plus connu par son fils, chansonnier célèbre, que par ses propres ouvrages, car la partition de *la Prise de la Bastille* ne fut pas publiée et semble avoir été détruite, tout au moins perdue.

Mais la cérémonie de Notre-Dame n'était qu'un prologue. Venons-en à l'action principale.

II

Ce qui frappe tout d'abord, lorsqu'on considère au seul point de vue extérieur le spectacle de la fête de la Fédération, c'est l'ampleur de la conception générale jointe à l'heureuse simplicité de la réalisation.

Le Champ de Mars, transformé en une arène immense, présentait un aspect aussi grandiose qu'harmonieusement proportionné. Un talus, sur lequel s'étageaient les gradins destinés au peuple, formait tout autour une vaste ellipse; des arbres le couronnaient de leur verdure ondoyante. Au fond, devant l'École militaire, s'élevait une tribune drapée d'étoffes de couleurs claires, bleues et blanches, réservée aux membres de l'Assemblée et aux personnages de marque : au centre était le trône royal. Du côté opposé, sur le bord de la Seine, on avait dressé un arc de triomphe percé de trois ouvertures cintrées, dont l'ornementation dans le goût antique évoquait l'idée des monuments romains. Sur le fleuve un pont de bateaux avait été jeté, exactement à l'endroit où fut construit plus tard le pont d'Iéna; sur l'autre rive s'inclinait le riant coteau de Chaillot et de Passy, avec ses jolies maisons de campagne émergeant çà et là parmi la verdure.

Du quai à l'autre extrémité du Champ de Mars, l'espace est vaste. Cet espace, réservé presque entièrement, était resté nu, car il devait avoir pour ornement, à l'heure décisive, la masse vivante des délégués et de l'armée. Mais au centre, où tous les regards devaient naturellement converger, s'élevait, fièrement isolée, une troisième construction plus grande encore que les autres, plus haute que l'arc de triomphe, plus haute que le trône du roi. C'était l'autel de la Patrie. Un immense support carré en formait la base. Sur chacune

de ses faces, un large escalier, divisé en deux étages, donnait accès sur la plate-forme; les angles formaient quatre grands massif carrés qui servaient d'appui à quatre trépieds de forme antique, d'une taille proportionnée, c'est-à-dire colossale. Enfin, au centre, de nouveaux gradins à base circulaire s'élevaient encore, se rétrécissant jusqu'à l'autel qui formait le couronnement de l'édifice. Il était simple, sobrement orné. Des bas-reliefs antiques étaient figurés sur les faces inférieures; des inscriptions où étaient multipliés les mots « Nation, Patrie, Lois, Constitution », se lisaient partout.

Ce fut là que prit place, après un défilé de près de quatre heures, le cortège des personnages officiels et des délégués des départements. Bientôt l'immense étendue se trouva couverte d'un fourmillement humain. Les lignes des bataillons se détachèrent sur le sol gris en traits nets et réguliers. Autour de l'autel se tenait le clergé de Paris; des soldats faisaient la haie sur les marches. Un corps de musique — la bande militaire de Gossec — occupait une des faces de la plate-forme tournée vers les Invalides; sur l'autre étaient trois cents tambours. On a dit même qu'un orgue avait été apporté là : nous l'apprenons par un témoignagne concernant celui qui aurait eu l'honneur d'être l'organiste de ce temple incomparable, Nicolas Méreaux[1].

L'ensemble de ce tableau est une représentation fidèle du génie de la Révolution. Ce double appareil

1. Ce témoignage, qui est celui de Fétis, peut être révoqué en doute, car il n'est confirmé par aucun récit contemporain. Comme, d'autre part, nous apprendrons bientôt, et de source certaine cette fois, que des orgues furent transportées au Champ de Mars pour une autre Fédération, celle de 1793, et que parmi les organistes de cette journée seront nommés Méreaux père et fils, nous pourrions conclure de ce rapprochement que Fétis s'est trompé de date, en prenant une Fédération pour une autre.

religieux et militaire, — des soldats montant la garde sur les marches de l'autel, des chants religieux alternant avec les tambours, — forme une antithèse qui caractérise merveilleusement les tendances simultanées d'esprits exaltés par l'idée de patrie, dominés en même temps par un irrésistible besoin de foi. Joignons-y le goût de l'antiquité, qui se marque dans les ornements et les inscriptions, et nous avons, en ce premier jour de fête nationale, le résumé du triple idéal que l'art, sous toutes ses formes, poursuivra dans les dix années qui vont suivre.

Pour narguer la pluie, pendant les longues heures de l'attente, on répond par des chansons, mieux encore, par des danses. Les envoyés des provinces, Auvergnats, Provençaux, exécutent les pas de leurs pays ; les bourrées s'entre-croisent, les farandoles se déroulent, rythmées par les voix ; les soldats font des évolutions militaires, improvisent de fantaisistes pyrrhiques ; l'on se prend par la main, on forme des rondes immenses, devant l'autel, même autour de l'autel ! « Voyez un peu ces Français qui dansent pendant qu'il pleut à verse », disaient les étrangers ébahis !

Enfin, l'heure solennelle a sonné ; l'attente a été longue : tout redevient silencieux. Le soleil a brillé ; il resplendit maintenant sur l'immense assemblée, sur le trône, sur l'autel de la Patrie. De Talleyrand, évêque d'Autun et député de l'Assemblée nationale, commence la célébration du saint sacrifice. Pendant qu'il officie, le corps de musique se fait entendre.

Nous avons peu de renseignements sur cette partie de la cérémonie. Pourtant, quelques jours auparavant, la *Chronique de Paris*, dont l'initiative, s'exerçant avec autant de discernement que d'activité sur les objets les

plus divers, avait examiné la question d'un programme musical digne d'une telle solennité. Faire composer un hymne nouveau, il n'y fallait plus songer, il était trop tard. Un rédacteur proposa d'y suppléer en cherchant dans les œuvres des maîtres quelques pages dont le sens général s'accordât avec l'esprit de la journée. Il proposa notamment un chœur de *Dardanus*, de Sacchini, qu'il déclara capable de « produire le plus grand effet après que les députés de vingt-quatre millions d'hommes libres auront fait serment de conserver leur liberté ou de mourir ». On y chantait ces vers :

Grand Dieu! de mille maux accablez le coupable
Qui trahit ses serments,
Et dans son cœur, pour comble de tourments,
Faites tonner la voix impitoyable
Des remords dévorants

L'idée semble avoir été adoptée, si nous en jugeons par cette phrase d'un imprimé officiel : « Pendant la Messe, une musique assortie au local et composée des morceaux les plus frappans... Le célèbre serment de *Dardanus* ne sera point oublié. » D'ailleurs, nous ne possédons aucun autre détail sur la participation de la musique à cette partie de la fête. Une seule phrase, reproduite dans deux descriptions, dit simplement : « La musique la plus imposante commandait aux âmes d'élever leurs pensées à l'Éternel. » Mais tous les journaux sont muets là-dessus. S'il y eut musique, il est probable qu'on ne l'entendit guère, perdue qu'elle était dans l'immense espace, et, la pluie, en mouillant les instruments et distendant les peaux des tambours, en étouffait les sonorités. L'art de la musique nationale n'avait pas atteint à toute son ampleur au jour du 14 juillet 1790.

La messe s'achevait, la minute inoubliable approchait.

Un coup de canon éclata. La Fayette montait à l'autel. Tourné vers le peuple, le bras étendu, parlant au nom de toutes les gardes nationales et de l'armée de France, il prononça le serment de la Fédération. Une acclamation immense retentit. Les troupes réunies au Champ de Mars répétèrent ses paroles, agitant leurs armes et les frappant les unes contre les autres; les drapeaux furent élevés; les trompettes sonnèrent, les tambours battirent et le canon tonna.

Trois fois le serment fut prononcé : après La Fayette, par le président de l'Assemblée, puis par le roi; trois fois les acclamations montèrent dans l'espace. Chacun pensa que cette heure était celle où sonnait la définitive rénovation.

Un chant d'actions de grâces était la conclusion naturelle et nécessaire d'un acte si unanime. Tout le monde reprit sa place; les musiciens entonnèrent le *Te Deum*.

C'est sur cet instant que tout l'effort musical avait été concentré. Ce *Te Deum*, expression de l'allégresse populaire, tout le peuple devait l'entendre : aussi Gossec avait-il pris à cet effet les dispositions les plus habiles.

L'œuvre qu'il écrivit pour la circonstance nous est connue; elle n'a pas été publiée en son temps, mais le manuscrit en est resté : il est à la bibliothèque du Conservatoire. On lit, en tête de la première page, ces simples mots : *Te Deum — juillet 1790*. Après la dernière mesure, cette date : *9 juillet 1790*. Donc, Gossec y travaillait dans cette même semaine où le peuple piochait la terre au Champ de Mars : chacun préparait la fête selon ses moyens. Tout nous dit que le musicien y mit tout son cœur, toute son ardeur, toute sa foi. Son manuscrit, d'une écriture nette, claire, un peu vieillotte, est tracé d'une main ferme et sûre, avec peu de ratures, — particularité assez rare dans les manuscrits de

Gossec. L'inspiration semble être venue d'abondance; la forme résulte d'un plan d'ensemble strictement appliqué à toutes les parties de l'œuvre. — Ce n'est pas sans ressentir une certaine émotion que l'on tient entre ses mains une telle relique, nous apportant l'écho encore vivant de la sublime journée.

Gossec avait écrit déjà un *Te Deum* : mais cette œuvre de sa jeunesse était conçue dans la forme classique, coupée en morceaux détachés, avec des soli, des chœurs, des épisodes fugués, des développements scolastiques; les voix étaient accompagnées par l'orchestre ordinaire de la symphonie, comme les œuvres similaires de Mozart, Haydn, etc. Il comprit qu'une composition de cette nature ne pouvait convenir aux circonstances nouvelles : du premier coup d'œil il vit ce qu'il fallait. Plus de soli, de fugues, de rythmes mondains, de morceaux développés suivant les règles convenues; plus de violons, dont les vibrations délicates se perdraient dans l'immense espace. Les trois cents musiciens qu'on lui fournit seront trois cents instruments à vent; et, pour donner à l'harmonie une base puissante et sonore, une portion importante de cette masse sera attribuée à un instrument, passé de mode aujourd'hui, le seul cependant dont on pût se servir utilement alors : la basse est renforcée par cinquante serpents.

Quant à la forme, en est-il qu'il convienne mieux d'adopter que la plus primitive, — en même temps la plus imposante — le plain-chant? Gossec écrit donc son *Te Deum* en plain-chant harmonisé. Pourtant il ne veut pas se contenter de reproduire l'antique mélopée chrétienne, quelles qu'en soient les beautés. La tradition, en cette fin du XVIIIe siècle, l'a d'ailleurs mêlée de tant d'impuretés! Peut-être a-t-il raison en effet : la monotonie contemplative du psaume eût été déplacée

parmi ce peuple animé d'action et dont l'enthousiasme voulait être exprimé avec plus d'ardeur. Donc, tout en restant, d'une façon générale, dans le style du plain-chant (plutôt français que grégorien), Gossec écrit une œuvre d'une forme ample, où l'unisson des voix tient une large place, dont l'inspiration est à la fois religieuse et populaire, et qui, exprimant en même temps les aspirations les plus modernes, est bien véritablement le *Te Deum* de la Révolution.

Le chant du premier verset, large, solennel, avec une émotion contenue, est un thème dont le contour semble renfermer une inspiration religieuse reconnue comme immuable, car nous le retrouvons à toute époque : dans la psalmodie catholique, — dans les cantiques de l'église réformée (chorals allemands, psaumes français), — jusque dans *Parsifal*, dont un des plus beaux thèmes, celui de l'Agape, est (à la notation rythmique près) identique, pendant huit mesures, au chant initial du *Te Deum* de la Fédération! Les basses l'entonnent à l'unisson : le chœur répond en faux bourdon. Les instruments, imitant les sonorités de l'orgue, accompagnent les voix, donnant aux harmonies des cadences finales toute la plénitude. Parfois les chanteurs s'interrompent pour reprendre haleine, et l'orchestre joue un interlude : le musicien du XVIIIe siècle reparaît alors ; au chant religieux succèdent des rythmes d'airs à danser, des mélodies en style rococo ; et c'est chose infiniment curieuse de voir dans le même ouvrage ce mélange d'inspiration presque antique avec des réminiscences de l'art mondain de l'époque présente. La valeur de l'œuvre n'en est aucunement diminuée ; au contraire, ces détails accusent la date, nous ramènent dans le milieu réel, nous la rendent plus intéressante et plus vivante encore.

A mesure que l'hymne se développe, la composition prend plus d'ampleur et de force. Au verset : *Judex crederis esse venturus*, le trombone, l'instrument roi, peu connu encore en France, apparaît dans toute sa majesté; les forces orchestrales se déchaînent; tambours, grosses caisses et cymbales retentissent à leur tour, et toujours le plain-chant se poursuit, lancé par les basses, formidablement. Enfin le texte sacré est près d'être épuisé : une dernière invocation, d'abord suave comme une prière, s'achève en un élan éclatant et superbe; le *Te Deum* est terminé.

Il ne reste plus qu'un verset à dire, et la cérémonie sera close. Toutes les voix du chœur chantent :

Domine, salvam fac gentem, — et exaudi nos in die quâ invocaverimus te.

Cette fois, tous les instruments se font entendre; les trombones, qui s'étaient tus, soutiennent de leur grande voix les voix des chantres.

Ceux-ci reprennent :

Domine, salvam fac Legem, — et exaudi nos, etc.

Enfin pour la troisième fois, les voix s'unissent.

Domine salvum fac Regem....

Et, tandis qu'ils achèvent leur chant, tous les instruments à percussion roulent, éclatent et tonnent (un appendice de la partition en donne la notation), pendant qu'une nouvelle et dernière décharge d'artillerie salue la conclusion triomphale de la fête. Grétry n'a-t-il pas dit que la Révolution avait inventé la « musique à coups de canon »?

III

La beauté de la fête de la Fédération a résidé bien plutôt dans l'accord étroit des âmes que dans l'origina-

lité des symboles extérieurs. Au point de vue de l'art, malgré l'intérêt que nous avons constaté en quelques endroits, il n'y avait là, en somme, qu'une promesse. Cette promesse sera tenue : nous allons voir les intentions se préciser peu à peu et prendre corps dans les fêtes qui vont suivre ; même des idées proposées pour la grande Fédération, inexécutées par suite de circonstances défavorables, seront bientôt réalisées; mieux encore, son souvenir va faire éclore un chant directement inspiré par elle, et vraiment digne de sa majesté et de sa grandeur.

Plusieurs poésies lyriques sont nées de cette fête. Dans le nombre, il en est une qui attira l'attention publique, tant par sa valeur intrinsèque que par son heureuse expression du sentiment général : c'est une ode de Marie-Joseph Chénier, dont le nom venait d'acquérir une notoriété bruyante grâce aux incidents auxquels avait donné lieu la représentation de son *Charles IX* au Théâtre-Français.

Son *Hymne pour la fête de la Fédération* était écrit dans la forme classique de l'ode française, traditionnelle depuis Jean-Baptiste Rousseau. L'étendue de cette pièce ne semblait pas la prédestiner à l'interprétation musicale. L'inspiration même était lente à s'en dégager; les premières strophes n'étaient que rhétorique. Mais bientôt l'étincelle jaillissait, et on lisait ces vers :

Dieu du peuple et des rois, des cités, des campagnes,
De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël,
Dieu que le Guèbre adore au pied de ses montagnes
En invoquant l'astre du ciel,

Ici sont rassemblés sous ton regard immense
De l'empire français les fils et les soutiens,
Célébrant devant toi leur bonheur qui commence,
Égaux à leurs yeux comme aux tiens.

Suivaient d'autres strophes qui, reflets trop manifestes des polémiques du jour, ne s'élevaient point aux mêmes hauteurs; mais le ton se relevait encore, et le poète planait de nouveau :

Soleil, qui, parcourant ta route accoutumée,
Donnes, ravis le jour et règles les saisons,
Qui, versant des torrents de lumière enflammée
Mûris nos fertiles moissons,

Feu pur, œil éternel, âme et ressort du monde,
Puisses-tu des Français admirer la splendeur!
Puisses-tu ne rien voir dans ta course féconde
Qui soit égal à leur grandeur!

Que les fers soient brisés! Que la terre respire!
Que la raison des lois, parlant aux nations,
Dans l'univers charmé fonde un nouvel empire
Qui dure autant que tes rayons! [1]

Que des siècles trompés le long crime s'expie!
Le ciel pour être libre a fait l'humanité.
Ainsi que le tyran, l'esclave est un impie
Rebelle à la Divinité [2].

Il existe sur ces vers un chant de Gossec qu'on exécuta fréquemment dans les fêtes de la Révolution sous le nom de *Chant du 14 juillet*. Écrit pour un chœur de voix d'hommes à trois parties, accompagné tantôt par les instruments à vent, tantôt par l'orchestre symphonique, — car il parut sous plusieurs formes et fut approprié à des circonstances diverses, — il est, en vérité, animé d'un grand souffle. La mélodie, d'une parfaite unité, se

1. Cette strophe n'est pas celle qui figure dans le texte imprimé en juillet 1790 : refaite postérieurement par Chénier, elle est ainsi bien plus belle, plus conforme aussi au mouvement général du morceau.

2. L'ode de Chénier, sous sa première forme, est imprimée dans le recueil : *Confédération nationale*, etc. (voir l'Appendice). Les premières strophes, jugées sévèrement par les contemporains mêmes (cf. *Révolutions de Paris*, n° 54), furent sacrifiées par l'auteur et ne figurent pas dans les éditions définitives de ses poésies.

déroule d'un seul jet, pleine, abondante, naturelle; elle a une ampleur mélodieuse, un caractère suave, en même temps qu'une superbe envolée. Les harmonies, larges et simples, font corps intimement avec le chant, et le rehaussent. Les formes, en leur sobriété et leur absence de recherche, sont nouvelles et ne rappellent rien de connu précédemment : à peine par quelques ritournelles s'aperçoit-on que l'on est encore au XVIIIᵉ siècle. Un détail, va nous montrer le musicien en avance sur son temps : une de ses formules mélodiques rappelle avec une parfaite exactitude une phrase que Beethoven retrouvera quinze ans plus tard.

C'est, en résumé, une admirable inspiration.

Comment une telle page a-t-elle pu être à ce point oubliée qu'on en ait, pendant plus d'un siècle, ignoré jusqu'à l'existence? Et cependant, je ne crains pas de regarder le *Chant du 14 juillet* comme un chef-d'œuvre, et je crois qu'il peut être considéré, conjointement avec *la Marseillaise*, comme le plus beau type que nous ait laissé l'art lyrique de la Révolution. Il mérite de prendre place même avant le *Chant du départ*, qu'on a pu nommer avec raison une « seconde *Marseillaise* », et précisément à cause de cela : le chant de Méhul, en effet, si beau qu'il soit, ne vient qu'en second. Celui de Gossec, issu d'une inspiration différente, reste premier dans son domaine. *La Marseillaise* est le chant de l'action : le *Chant du 14 Juillet*, celui de la foi contemplative; la première est un chant de guerre, l'autre un chant d'amour : l'amour de l'humanité. L'un et l'autre expriment dignement l'état d'âme de la nation à deux époques également décisives, mais si différentes : le premier jour de la guerre d'indépendance de la France devant l'Europe bientôt coalisée, — le premier jour du rêve sublime de la fraternité!

Ce chant, si digne de déverser pour la première fois ses larges ondes du haut de l'autel de la Patrie, ne fut pourtant pas entendu en cette journée. Il n'était pas encore composé le 14 juillet 1790.

Cependant, la question du « Chant de la Fédération » avait été soulevée avant la fête. Des esprits clairvoyants avaient senti la nécessité d'un chant national, convenant à la grandeur de la solennité, et, en même temps, accessible à tout le peuple. La *Chronique de Paris* inséra à ce sujet une lettre d'un correspondant déplorant l'impropriété du *Te Deum* dans une fête civique. « Parlons en français », écrivait-il; il demandait « un hymne français, un cantique simple et énergique comme le serment, majestueux et grand comme le 14 juillet ». Poussant son idée jusqu'à la réalisation pratique, il ajoutait : « Pourquoi l'auteur de *Charles IX* n'entrerait-il pas en lice? »

L'écrivain ne pensait pas être en si parfaite conformité de vues avec le poète : dès le surlendemain, le journal publia la réponse de Chénier : « J'avais eu cette pensée il y a longtemps, et l'ouvrage est fait depuis plusieurs jours. » Et il annonçait la publication prochaine de son ode.

Mais, il n'était question que de vers, nullement de musique, et déjà il était trop tard : c'est ce que fit remarquer, l'avant-veille de la fête, un nouveau correspondant de la *Chronique*, parfaitement d'accord, quant au fond, avec les précédents. « Cette idée vraiment patriotique, disait-il, paraît être un peu tardive; et quoiqu'il ne soit rien d'impossible au génie échauffé du saint enthousiaste de la liberté, quoiqu'un si nob sujet puisse créer des génies, peut-on se flatter que, dans un aussi court intervalle, nos poètes et nos musiciens pourront enfanter une production digne d'une

cérémonie si solennelle? » Cela était trop évident; aussi *l'Hymne pour la fête de la Fédération* ne fut pas chanté au Champ de Mars. Nous en avons la certitude non seulement par le fait négatif qu'il n'en est fait mention dans aucun des programmes, comptes rendus ou récits, mais une preuve positive est fournie par un autre périodique, *les Révolutions de Paris* : Le rédacteur, partisan lui-même de la substitution du chant français au *Te Deum*, écrivait après la fête : « J'ignore si ce poème a été adressé au comité de la Fédération, si ce comité s'est empressé de le remettre à des compositeurs; ce qui est très constant, c'est qu'il n'a pas été chanté dans les fêtes publiques ». Il ajoutait : « C'eût été une révolution de substituer dans une cérémonie religieuse et civique notre langue maternelle à la langue latine, et une belle hymne d'un de nos poètes au vieux *Te Deum*! » Viennent deux années encore, et cette révolution sera bien près de s'accomplir! Il est vrai qu'il faudra pour cela un autre chant et d'autres vers que ceux de Chénier et de Gossec.

Il faut ajouter, pour finir l'histoire que, dans un banquet donné le 19 juillet pour la clôture de la fête, on lut la strophe : « Soleil qui parcourant ta route accoutumée » et la suivante, et qu'au milieu des applaudissements un musicien, demeuré anonyme, en improvisa sur-le-champ la musique; « alors, dit un témoin toutes les voix ont formé un magnifique concert ». Ce fut la première audition du poème de Chénier sous une forme musicale qui nous reste inconnue.

Pour le chant même de Gossec, une grande obscurité règne sur son origine. Il fut longtemps ignoré. Pourtant, est-il possible qu'une œuvre où s'exprime par un accent si immédiat le sentiment de la fête fraternelle ait attendu plusieurs années pour se produire? Le maître

qui dirigea le *Te Deum* sur les marches de l'autel de la Patrie avait certainement lu les vers que venait de publier Chénier; il avait tressailli à l'appel aux musiciens qui les commentait : était-ce donc un autre que lui qui devait les mettre en musique? On ne saurait douter qu'à défaut de composition complète il en ait trouvé sur-le-champ l'inflexion mélodique, car le sentiment qui débordait ce jour-là de tous les cœurs est répandu sur son chant dans toute sa plénitude.

Après de longs tâtonnements, pendant lesquels on perdit toute trace musicale du *Chant du 14 juillet* jusqu'en 1793, il a été enfin établi que cette musique, non seulement existait, mais était connue du public un an après la fête qui lui avait donné naissance. Elle avait, par une exception presque unique, été imprimée dans le *Courrier des LXXXIII départements* le 13 juillet 1791. Mais, dans cette édition, on la trouve appliquée à d'autres paroles, celles d'un hymne à Voltaire dont on célébrait à ce moment même l'entrée au Panthéon. Pourtant cette circonstance fortuite (nous l'expliquerons à un autre endroit de ce livre[1]) ne suffit pas à nous faire douter qu'elle ait été écrite sur les vers du *Chant du 14 juillet*, auxquels elle n'a plus jamais cessé par la suite de rester associée.

D'autres observations, également récentes, nous permettent aussi d'assurer que, s'il n'a pas fait partie du programme du deuxième non plus que du premier anniversaire de la prise de la Bastille, cet hymne fut inscrit, avec mention du nom de Gossec, sur celui de la fête du 14 juillet 1792, — où peut-être on ne chanta guère. Enfin, quelques mois après, le poète et le musicien lui firent place dans leur à-propos patriotique :

1. Voyez l'Appendice.

le Triomphe de la République ou le Camp de Grandpré, représenté le 27 janvier 1793, et qui est comme un centon des chants composés pour les fêtes nationales antérieures. Depuis ce temps, il fut de toutes les solennités républicaines : on l'entendit chanter jusque dans la salle des séances de la Convention. Puis, quand l'ère révolutionnaire fut close, il tomba dans l'oubli, un oubli profond, — jusqu'au jour où, sur mon initiative, et après quelques essais restreints, il fut exécuté au Panthéon, le 14 juillet 1898, pour célébrer le centenaire de celui qui a le plus intimement pénétré le génie de la Révolution et décrit avec la plus émouvante éloquence la sublime manifestation nationale et fraternelle du 14 juillet 1790, Michelet. L'hymne harmonieux de Chénier et de Gossec ne pouvait trouver une plus digne occasion que celle-là pour se produire de nouveau dans le temple ouvert aux grands hommes par la patrie reconnaissante.

IV

La fête de la Fédération a inspiré encore quelques productions fugitives dont il suffit qu'il soit fait mention : un « *Poème séculaire*, ou chant de la Fédération du 14 juillet », par de Fontanes, le futur poète officiel de l'Empire, morceau écrit dans une forme analogue à celle de l'hymne de Chénier, mais d'inspiration moins heureuse, et qui ne tenta aucun musicien ; — plusieurs chansons sans importance; une « *Ode* en marche nationale, pour être chantée en chœur et à grand orchestre, dédiée à M. de La Fayette, général des troupes parisiennes, par M. Florido Tomeoni », œuvre et compositeur dont nous ne connaissons l'existence que par une annonce de librairie; enfin plusieurs pièces de théâtre :

le Chêne patriotique, opéra-comique de Monvel et Dalayrac; *la Famille patriote*, vaudeville de Collot-d'Herbois; *le Dîner des patriotes*, *le Souper du Champ de Mars*, *Momus aux Champs-Élysées*, *la Confédération*, *la Fête du grenadier au retour de la Bastille*.

La fête se prolongea pendant toute la semaine, avec des manifestations généralement moins nobles qu'au Champ de Mars. Le 15 juillet étant le jour de la Saint-Henri, les habitants de la place Dauphine voulurent, comme lendemain à la fête du peuple, célébrer celle « du seul roi dont le peuple ait gardé la mémoire ». Ils élevèrent un autel en face de la statue d'Henri IV, brillamment parée et illuminée; le bataillon du district, les autorités civiles et le clergé de la paroisse voisine y vinrent; on chanta le *Te Deum* « accompagné de la musique »; et comme tout finit par des chansons, au *Te Deum* succédèrent des chants plus profanes, et des danses qui se prolongèrent jusqu'au milieu de la nuit.

Le dimanche 18 juillet vit la fin de la fête populaire. Il y eut des bals publics dans plusieurs quartiers de Paris, et l'on sait la fière inscription qu'on lisait à l'entrée du plus joyeux de tous, sur les ruines de la Bastille : « Ici l'on danse. »

Puis les fédérés des départements, accueillis et fêtés par leurs frères parisiens, regagnèrent leurs pays; chacun reprit ses occupations coutumières, et, pour un moment tout rentra dans l'ordre.

CHAPITRE III

FÊTES FUNÈBRES. — TRIOMPHE DE VOLTAIRE LA FÊTE DE LA CONSTITUTION

I

Après cette aurore radieuse, l'horizon s'obscurcit.

Six semaines n'étaient pas écoulées depuis que les fédérés des départements avaient quitté Paris, et déjà le beau rêve de concorde était suivi d'un réveil affreux. Le régiment suisse de Châteauvieux, en garnison à Nancy, s'étant révolté contre ses chefs, le marquis de Bouillé marcha sur la ville; un grand nombre d'habitants prirent parti pour les soldats rebelles; il y eut bataille, représailles sanglantes, pis encore, cruelles.

L'émotion fut vive à Paris. La garde nationale voulut qu'une fête commémorative fût célébrée au Champ de la Fédération. Les proclamations officielles indiquaient que la cérémonie était spécialement consacrée à la mémoire « des frères d'armes morts *pour le maintien des lois* ». Mais, sous ce vent de révolte qui soufflait depuis plus d'un an, est-il bien sûr que la plus large part des regrets populaires n'ait pas été plutôt aux soldats durement châtiés? De fait, comme chacun pouvait s'intéresser

mentalement aux victimes de l'un ou de l'autre parti, l'affluence fut grande encore au Champ de Mars, devenu décidément le Temple de la Révolution.

Donc, le 20 septembre 1790, ce Temple était en deuil. L'autel de la Patrie, drapé de noir, était entouré de cyprès; dans les cassolettes placées aux quatre angles brûlaient des flammes sombres exhalant une fumée épaisse; la galerie sur laquelle le roi et l'Assemblée avaient pris place au 14 juillet était tendue de voiles de deuil, et les drapeaux étaient ornés de crêpes. L'aumônier général de l'armée de Paris, assisté par les aumôniers des soixante bataillons, célébra la messe; pendant ce temps, le corps de musique, reprenant sa place sur la plate-forme au pied de l'autel, exécuta « une musique triste et lugubre » dont l'impression, combinée avec cette mise en scène funèbre, fut vivement ressentie par l'assistance.

Nous sommes déjà mieux informés que nous n'étions naguère sur la composition du programme musical. La *Chronique de Paris* cite l'ouverture de *Démophon*, de Vogel, et plusieurs marches. Fétis confirme la première partie de ce renseignement, en disant que l'ouverture de *Démophon* fut jouée au Champ de Mars « pour la pompe funèbre des officiers tués à Nancy; elle y fut exécutée par douze cents instruments à vent ». Enregistrons ce chiffre sans nous faire d'illusions sur son exactitude : la Révolution avait laissé de si fortes impressions qu'au bout de quelque temps les moindres choses prirent, dans le souvenir même des contemporains, des proportions fantastiques.

L'ouverture de *Démophon* a joui d'une grande célébrité à la fin du XVIIIe siècle : elle passa pour le type par excellence de l'ouverture classique. Son auteur, Vogel, était un eune musicien allemand, venu de bonne heure

à Paris et mort, à l'âge de trente-deux ans, en 1788. Disciple de Gluck, il aurait très probablement, s'il eût vécu, tenu une place honorable dans la pléiade des musiciens de la Révolution, parmi les Méhul et les Cherubini. L'ouverture de *Démophon* est une page de grand style, ample, harmonieuse, et parfois non dénuée d'inspiration : le mouvement lent de l'introduction est d'un fort beau caractère. Le morceau a ceci de particulier qu'après un développement animé, dans la forme habituelle, au lieu de conclure par une de ces péroraisons brillantes dans lesquelles Méhul excellera bientôt, les sonorités s'apaisent, se calment, et l'ouverture finit *pianissimo*. Cette forme, aussi bien que le style sévère de l'œuvre, en légitimaient l'exécution dans une cérémonie funèbre, surtout à cette époque où le répertoire musical des fêtes nationales n'était pas encore formé.

Cependant, ce répertoire prenait peu à peu naissance; la fête même dont nous parlons l'enrichit d'une nouvelle composition qui compte parmi les plus mémorables. C'est une marche funèbre de Gossec. Elle était d'une forme absolument neuve, et très hardie pour le temps. Je ne saurais mieux la caractériser qu'en la rapprochant d'une œuvre écrite plus d'un demi-siècle plus tard et qui se joue encore avec un grand effet dans nos concerts la marche funèbre pour la dernière scène d'*Hamlet*, de Berlioz.

Les tambours marquent sourdement les pas : une plainte des instruments aigus leur répond. Deux fois ils alternent; puis la mélopée funèbre se précise, en même temps que le rythme devient plus ferme. Il n'y a pas là, à proprement parler, de mélodie, mais des accents d'une expression poignante : jamais encore l'harmonie chromatique n'avait été employée avec autant audace; c'est comme une succession de gémissements, toujours sou-

tenus par la lourde marche des tambours. L'instrumentation, nouvelle par ses combinaisons comme par ses éléments mêmes, donnait à cette lamentation un relief saisissant. Aux instruments habituels de la musique militaire, petites flûtes, clarinettes, cors, bassons et trompettes (les hautbois ont définitivement disparu), le compositeur avait joint non seulement les serpents, destinés, comme dans le *Te Deum* du 14 juillet, à renforcer les basses, mais il avait résolument introduit les trombones, traités, et cela pour la première fois, dans un sentiment plus mélodique qu'harmonique. Il y a, vers le milieu de la marche, un passage où tous les instruments, à l'unisson, alternent avec le grondement des tambours, montant d'un ton à chaque période, s'élevant progressivement en un puissant crescendo : les trombones unis en décuplaient la sombre énergie. Les trompettes, traitées librement en fanfares, accusaient la fermeté des rythmes. Un instrument inconnu, renouvelé de l'antiquité, vint pour la première fois dans cette œuvre, enrichir l'orchestre révolutionnaire : la *tuba curva*, que nous retrouverons bientôt. Enfin un instrument également inconnu en France retentit dans la marche funèbre : le tam-tam, dont les vibrations formidables causèrent, dans une circonstance que nous dirons bientôt, une véritable impression de terreur.

II

L'œuvre de Gossec ne devait pas longtemps attendre, en effet, pour retentir de nouveau parmi le peuple de Paris. Sa deuxième audition suivit de près la première, et fut, entre toutes, celle où l'œuvre de Gossec causa l'impression la plus profonde.

Il est vrai qu'en ce jour le peuple était dans la tristesse : Mirabeau était mort !

Le 4 avril 1791, dit Michelet, Paris vit « la pompe funèbre la plus vaste, la plus populaire qu'il y ait eu au monde avant celle de Napoléon ».

La journée commença par une manifestation solennelle des sentiments de l'Assemblée nationale : elle décréta que la nouvelle église Sainte-Geneviève (le Panthéon) serait destinée à recevoir les cendres des grands hommes ayant bien mérité de la patrie ; — qu'elle porterait sur son fronton l'inscription : *Aux grands hommes la patrie reconnaissante* ; — qu'Honoré-Riquetti Mirabeau était jugé digne de cet honneur.

Les récits contemporains nous ont laissé des descriptions frappantes de l'état de désolation, de stupeur où, à cette nouvelle, le peuple fut plongé. Sur le passage du cortège, qui ne se mit en marche qu'à la fin du jour, la foule, immense, encombrant les rues, les boulevards, massée aux fenêtres, sur les arbres, sur les toits, était silencieuse et morne. Spectacle étonnant, unique, et donnant, avec quelle précision ! la sensation directe de la vie extérieure de ce temps-là : « Des complaintes naïves, dit un contemporain, entretenaient le peuple de la perte qu'il venait de faire. Mêlés à différents groupes, nous avons partout entendu le même langage. Le peuple gourmandait jusqu'à la légèreté de l'âge, qui ne permettait pas de se livrer au recueillement profond que devait inspirer la vue de la pompe funèbre. Les mères montraient le cercueil à leurs enfants ».

Le corps était porté par douze sous-officiers de la garde nationale ; six commandants de bataillon tenaient le poêle. Devant, précédant immédiatement le clergé, marchait le corps de musique. Deux fois déjà les mêmes artistes avait figuré dans les cérémonies civiques ; mais on pensa ne les avoir pas encore entendus, tant l'im-

pression musicale de ce jour fut violente et nouvelle. L'on n'était plus au Champ de Mars, où les vibrations sonores s'éparpillaient dans le vaste espace, où la joie, l'enthousiasme, les acclamations empêchaient de prêter attention à la musique. Ici, non seulement le silence était profond, mais, dans les rues par lesquelles on défilait, le son, répercuté par les maisons, remplissait l'espace. La *Marche lugubre* de Gossec sembla véritablement formidable : cette masse compacte de sonorités, s'avançant à pas lents, les tambours, voilés de noir, roulant sourdement, les éclats des trompettes, les rythmes fortement martelés des basses, les gémissements des flûtes, les larges unissons des trombones, entrecoupés par les sons lugubres du tam-tam, tout grandissait prodigieusement l'émotion populaire. « Les notes, détachées l'une de l'autre, brisaient le cœur, arrachaient les entrailles. »

On alla de la maison de Mirabeau, rue de la Chaussée-d'Antin, à Saint-Eustache, par le boulevard et la rue Montmartre. A la sortie de l'église, la nuit étant venue, le cortège se réforma et marcha vers le Panthéon, aux flambeaux, montant, toujours aux sons de la funèbre marche, par les rues étroites et noires du vieux quartier Latin. A minuit, le corps du grand orateur reposait sous la coupole, et le peuple se retirait, l'imagination terriblement frappée par un si saisissant spectacle.

Chénier écrivait :

... Lugubre et touchante harmonie,
Fais-nous entendre tes accords!
Marbre, obéis à Praxitèle;
Toile, rends cette âme immortelle
Que les dieux semblaient inspirer;
Et toi muse patriotique,
Chante le funèbre cantique :
Un grand homme vient d'expirer.

au nombre des grands hommes » et décréta son transfert au Panthéon.

Les lettres et les arts étaient alors cotés très haut dans l'opinion. Le génie était un titre au respect public, et les réflexions que pouvait faire naître, par exemple, le corps de Voltaire exposé sur les ruines de la Bastille, n'empêchaient pas de rendre hommage à l'auteur de *Zaïre* et au triomphateur d'*Irène* autant qu'au précurseur de la Révolution. Aussi, les organisateurs avaient voulu que le retour de Voltaire fût essentiellement la « fête de la philosophie ». Dès le premier jour, ils avaient fait appel officiellement aux gens de lettres pour leur demander conseil : ils prétendaient faire de cette journée comme une Fédération littéraire : « Nous verrons accourir des quatre coins de la France les lettrés et les beaux esprits.... Les artistes, les gens de lettres se disputent la gloire d'embellir cette solennité ». D'avance on traçait des plans magnifiques, témoignant tout au moins de l'enthousiasme suscité par le retour du philosophe. « Il faut, écrivait l'un, quelque chose d'inusité, quelque chose qui l'emporte sur tous les honneurs funèbres rendus jusqu'à nous. — Cette solennité, disait un autre, sera digne des beaux jours de la Grèce et de Rome. » Et encore : « La translation de Voltaire cause une ivresse générale. Enfin la reconnaissance publique va décerner *à un simple particulier* un triomphe plus honorable et plus mérité que ceux des conquérants ».

Le programme de cette « pompe vraiment antique » fut publié plus de trois semaines avant la fête (dont la date fut reculée plusieurs fois). Conformément aux intentions manifestées dès l'abord, les places d'honneur furent réservées aux représentants des lettres et des arts. Leurs groupes défilèrent au centre du cortège, précédant immédiatement le char. La députation des

comme cette époque seule en sut faire ! Le spectacle n'était pas sur la scène, mais dans la salle. A la *première*, Mirabeau, aperçu dans une petite loge, aux quatrièmes où il s'était placé en observation, dut, sous la contrainte du public, descendre aux premières et se placer en vue de tous ; on fit des ovations à des représentants populaires, notamment au duc d'Aiguillon ; on mit à la porte les *ci-devant* qui protestaient. Pendant la pièce, tous les vers qui pouvaient s'appliquer à la situation présente, — ils étaient nombreux, — étaient accueillis par les marques violentes des opinions les plus diverses ; les spectateurs s'interpellaient, se menaçaient ; dans les entr'actes, certains demandaient la parole, l'obtenaient, prononçaient des discours.

A la troisième représentation, le marquis de Villette, neveu de Voltaire, fit une motion pour demander que le corps de l'auteur fût ramené à Paris et porté au Panthéon, où reposait un autre philosophe, Descartes. La proposition fut acclamée et un mouvement d'opinion se forma sur-le-champ.

Une coïncidence inattendue permit d'accomplir ce projet plus tôt sans doute que n'eussent désiré les ennemis de Voltaire, lesquels, de leur côté, étaient en force et non moins bouillants. Le corps avait été inhumé à l'abbaye de Seillières, dans l'Aube ; or, il se trouva qu'au commencement de 1791 cette abbaye fut mise en vente : la tombe de Voltaire allait être expropriée !... Ses admirateurs saisirent l'occasion avec empressement. Sur les instances du marquis de Villette, la municipalité de Paris se déclara prête à faire bon accueil à la dépouille du philosophe, et le 30 mai 1791, jour anniversaire de sa mort, l'Assemblée nationale déclara que « Marie-François Arouet Voltaire est digne d'être admis

artistes et des théâtres venait la première; derrière elle, la statue de Voltaire, par Houdon, était portée par quatre hommes, entourée des élèves des Beaux-Arts vêtus de costumes antiques et tenant des bannières sur lesquelles on lisait les titres de ses principaux ouvrages. Ensuite marchaient les Académies, « *la famille de Voltaire, c'est-à-dire les gens de lettres* »; au milieu d'eux, dans un coffret d'or, était exposée l'édition complète de ses œuvres, don de Beaumarchais. Louis David, que le tableau des *Horaces* avait déjà rendu célèbre, avait coopéré à la mise en œuvre artistique. Le char, traîné par douze chevaux blancs « semblables à ceux que l'imagination a attelés au char du Soleil et d'Apollon », dit magnifiquement le *Journal de Paris*, était soutenu par quatre roues de bronze et surmonté d'une figure symbolique représentant l'Immortalité posant sa couronne d'étoiles sur la tête de Voltaire; quatre Génies, dans l'attitude de la douleur, tenant des flambeaux renversés, ornaient les faces latérales, et quatre masques scéniques décoraient les quatre angles du sarcophage; tous ces ornements, en bronze, étaient reliés par des guirlandes de lauriers.

Un grand corps de musique vocale et instrumentale, exécutant des marches et des hymnes, précédait le char; quelques-uns des musiciens jouaient des instruments de forme antique, copiés sur les bas-reliefs de la colonne Trajane, et qui piquèrent fort la curiosité : c'étaient ces *tubæ curvæ*, déjà notées dans la *Marche lugubre* de Gossec. On les voyait pour la première fois en plein jour, et Sarrette, à qui l'on fit honneur de toute l'organisation de la partie musicale, en fut vivement félicité.

Au reste, la musique était partout : outre le « grand corps de musique », l'orchestre d'honneur, l'on n'en comptait pas moins de trois autres dans le cortège (cinq d'après le premier projet), sans parler des groupes de

trompettes et de tambours ayant leur place dans l'ordre de marche, ni des chœurs stationnant sur divers points du parcours.

La journée fut consacrée tout entière à l'art et à l'harmonie.

Le corps de Voltaire était arrivé à Paris le dimanche soir 10 juillet, après une marche triomphale à travers la France. Il fut reçu par les administrateurs du département et de la capitale, et déposé sur les ruines de la Bastille, au milieu des fleurs et des lauriers. L'exaspération des opposants était à son comble : ils allèrent jusqu'à tenter d'enlever le corps pendant la nuit! Mais le peuple faisait bonne garde. Le 11 au matin, il pleuvait. Les fêtes révolutionnaires étaient, en vérité, bien mal favorisées par le temps : le moment du départ, fixé d'abord à huit heures, fut reculé jusqu'à ce que le soleil eût paru. A deux heures, le cortège se mit en marche.

Il se déroula d'abord sur la ligne des boulevards. Une première station eut lieu devant l'Opéra, alors sur l'emplacement qu'occupe aujourd'hui le théâtre de la Porte-Saint-Martin. Le buste de Voltaire avait été placé sur la façade, et les noms de *Samson* et *le Temple de la Gloire* inscrits dans des médaillons : c'étaient deux opéras dont l'auteur de *Candide* avait écrit les poèmes pour Rameau ; le premier avait été interdit, un sujet biblique à l'Opéra constituant aux yeux des autorités du siècle de Louis XV (comme aujourd'hui pour l'Amérique) une profanation qui ne se pouvait souffrir. Au passage, les artistes de l'Opéra vinrent couronner la statue et chanter des hymnes. Le corps de musique répondit. « A chaque station s'élevait dans les airs une musique d'un caractère aussi nouveau que le triomphe, et qui faisait retentir dans un hymne de Voltaire même ces mots si chers à tous les cœurs : *Liberté! Liberté!* » Gossec, en effet, avait

composé un chœur sur des vers empruntés précisément à cet opéra de *Samson*, qui, on ne manqua pas d'en faire la remarque, semblaient être faits depuis la Révolution :

Peuple, éveille-toi, romps tes fers!
Remonte à ta grandeur première...
La liberté t'appelle :
Peuple fier, tu naquis pour elle;
Peuple, éveille-toi, romps tes fers!

La musique de Gossec apportait encore une note différente de celles du *Te Deum*, du *Chant du 14 juillet* et de la *Marche lugubre*. Elle est brillante, sonore, d'un rythme nerveux et entraînant. On y reconnaît les formes classiques de la bonne époque : sur la déclamation des voix, les instruments mélodiques concertent, exécutant des dessins, des broderies de vieilles sonates.

Le défilé continua le long des boulevards, prit la place Louis XV, le quai, et traversa la Seine sur le pont Royal. Tout le long, les musiques jouaient des marches. Malgré le caractère plutôt triomphal de la fête, la *Marche lugubre* figura en première ligne : c'est évidemment à elle que s'appliquent ces vers de M.-J. Chénier dans son épître : *Du pouvoir de la musique*, dédiée à Méhul :

Harmonieux Gossec, lorsque ta lyre en deuil
De l'auteur de *Mérope* escortait le cercueil,
On entendait au loin, dans l'horreur des ténèbres,
Les accords prolongés des trombones funèbres,
La timbale voilée aux sombres roulements,
Et du timbre chinois les tristes hurlements.

La principale station eut lieu devant la maison du marquis de Villette, où Voltaire était mort, sur le quai des Théatins, devenu, depuis l'annonce de la cérémonie, quai Voltaire. Là, un amphithéâtre couvert de verdure avait été élevé, au milieu duquel étaient groupées de jeunes femmes et de jeunes filles vêtues de blanc, cein-

tures bleues à la taille [1], guirlandes de roses sur la tête, des palmes ou des couronnes civiques aux mains; parmi elles, en habits de deuil, Mme de Villette, nièce et pupille de Voltaire, et les filles de Calas. Tandis que la statue s'arrête sous un arc de triomphe, le char, au milieu du pont Royal, stationne un instant, étalant aux innombrables regards des spectateurs échelonnés depuis la place Louis XV jusqu'à la Cité ses ornements dans le goût ancien et sa décoration symbolique. Il s'avance enfin, au son de la *Marche lugubre*. Mais bientôt d'autres accents succèdent, d'un ton moins funèbre et plus triomphal; c'est une ode que Chénier a écrite, et dont Gossec, inépuisable, a encore composé la musique :

Ce ne sont plus des pleurs qu'il est temps de répandre;
C'est le jour du triomphe et non pas des regrets.

Le chant est doux, simple, d'une pureté classique : il rappelle distinctement un thème de Mozart que, sans doute, personne à cette époque ne connaissait en France.

Les instruments antiques retentissent de nouveau, et le cortège repart. Il s'arrête encore devant « l'Ancienne Comédie », dans la rue qui porte aujourd'hui ce nom : il n'y stationne qu'un instant, et arrive bientôt devant le Théâtre-Français, Odéon actuel. Pour la circonstance, le monument a été dénommé : *Temple de Melpomène*, appellation qui sied à son architecture sévère. La nuit est tout à fait venue. L'on exécute de nouveau le chœur : « Peuple, éveille-toi »; malheureusement la pluie, qui jusque-là avait respecté l'apothéose du grand homme,

1. Le musée Carnavalet possède une de ces ceintures, en satin bleu pâle, d'un ton un peu fané; le char, attelé de quatre chevaux qui se cabrent, est imprimé en noir au milieu du ruban; l'étoffe est très bien conservée, et semble toute neuve. Document intéressant et suggestif, qui fait revivre le souvenir d'une cérémonie si caractéristique.

se met à tomber avec violence : les dames entrent dans le théâtre, les musiciens suivent, d'autres groupes viennent après eux ; la salle se remplit, et le chœur de Gossec est redit au milieu des applaudissements. Mais le Panthéon n'est plus bien loin : on presse un peu la marche, et l'on arrive sans trop de désordre. Des flambeaux escortent le char. « Ce fut à travers un sillon de lumière que Voltaire fit son entrée au Panthéon français. »

IV

Ces premières fêtes résument et, pour ainsi dire, contiennent toutes celles qui vont suivre. La Fédération demeure le modèle des grandes assemblées populaires où toute la nation n'a qu'une âme; les obsèques de Mirabeau, la fête des victimes de Nancy restent les types de toutes les grandes funérailles civiques; enfin l'entrée de Voltaire au Panthéon est la cérémonie triomphale par excellence, et va être imitée dans la plupart des fêtes que multiplieront les victoires des armées.

La première impression qui s'en dégage est que les hommes de ce temps-là surent faire grand. Il en fut ainsi non seulement parce qu'ils disposaient de l'élément de grandeur par excellence, le peuple, et du lieu le plus favorable pour le déployer, Paris, mais encore parce qu'ils eurent le coup d'œil juste, la vue d'ensemble qui permet de tirer des ressources qu'on a le parti le plus heureux.

Ils firent appel aux arts, et, spontanément, instinctivement, surent leur assigner le rôle qui convenait le mieux. Certains ont trouvé dans cette intervention matière à reproches : considérant principalement le côté théâtral des fêtes révolutionnaires, ils ont pré-

tendu n'y voir que des mascarades. La plupart de ceux qui parlent ainsi subissent l'influence du système de dénigrement qui, pendant tout un siècle, a faussé si complètement les idées relatives à la vie et aux mœurs de la Révolution. Il est vrai qu'en ce temps-là on avait le goût des costumes variés, éclatants, des uniformes, des groupements harmonieux et réguliers, sinon toujours pittoresques; mais si, en notre temps, nous sommes d'un sentiment contraire, je ne suis aucunement convaincu que la supériorité soit à nous. Aussi bien, à toute époque, les idées nouvelles ont eu besoin, pour s'exprimer, des formes consacrées et antérieures; or, ces éléments de vie extérieure provenaient des habitudes de l'ancien régime : l'esprit nouveau ne fit que les utiliser, les mettre en valeur, les interpréter.

L'antiquité était fort en honneur à la fin du XVIII[e] siècle : les démocraties d'Athènes et de Rome étaient les modèles des législateurs, et l'on n'admettait d'art sérieux que sous les apparences antiques. Si David, en traçant les dessins destinés aux fêtes nationales, se souvenait qu'il était l'auteur des *Horaces* et des *Brutus*, personne n'eût songé à l'en blâmer. Et quand tant de citoyens français avaient, ou croyaient avoir, l'âme romaine, est-il si regrettable que quelques-uns en aient porté l'habit? Notre époque sceptique n'admettrait pas de ces déguisements en des occasions sérieuses, et le vilain mot de cabotinage serait vite prononcé; mais alors personne n'eût songé à ce reproche. En réalité, malgré certaines fautes de goût, ces fêtes furent belles, imposantes, et d'un remarquable sentiment décoratif.

Quant à la musique, ce fut peut-être celui de tous les arts qui tira le plus grand profit de sa participation aux fêtes nationales et en réalisa les plus notables pro-

grès. Des formes nouvelles furent créées pour elle : non des formes éphémères, mais celles qui représentent une conquête réelle de l'esprit et survivent aux circonstances qui les ont fait naître. Il est bien certain que jusqu'alors la musique française n'avait jamais connu l'ampleur que, le premier, lui donna Gossec. Sous l'influence du nouvel esprit, il devina la musique moderne. Il rechercha les sonorités puissantes, ayant une valeur indépendante de l'expression : c'est vers ce but que plusieurs de ses successeurs, et non des moindres, marcheront plus tard. Il trouva des formules que d'autres venus après lui sauront très bien exploiter. L'école de 1830 a fait grand usage d'une combinaison rythmique dont l'élément est formé par la succession d'une croche pointée et une double croche, figure qui, répétée obstinément durant une longue période, surtout aux parties de basse, donne à la musique une énergie farouche, un caractère haletant, saccadé. Berlioz, dans la *Marche au supplice*, Meyerbeer dans la *Bénédiction des poignards*, Wagner même dans le combat de *Lohengrin*, et jusque dans *Parsifal*, en ont fait un heureux emploi. Nous en chercherions en vain l'équivalent dans Gluck et son école. Cette forme se dessine avec toute sa netteté dans la *Marche lugubre* : c'est Gossec, le Gossec de la Révolution, qui l'a trouvée.

Ce n'est pas à lui non plus qu'on pourrait adresser le reproche, mérité par tant d'autres, de considérer l'art populaire comme un art inférieur. Créateur de la musique militaire en France, il a, nécessairement, dû fournir son répertoire de compositions d'ordre secondaire : marches, pas de manœuvres, etc. Mais dans ces productions mêmes il ne sacrifia jamais à la dignité de son art. Ces morceaux, faits pour accompagner les évolutions militaires, sont des compositions menues, assu-

rément, mais restent d'un bon style. Et dès qu'il sent la possibilité de leur donner quelque ampleur, Gossec en profite avec empressement. Lui qui fut le premier musicien français à cultiver le genre de la symphonie, il s'en souvient maintenant qu'il est à la tête d'un orchestre d'instruments à vent : il écrit des symphonies militaires. Ce ne fut que plus tard que la division des genres s'opéra, l'orchestre se réservant les grandes œuvres, et ne laissant à la musique militaire que le répertoire inférieur des marches et des danses. Avec Gossec, cette distinction n'existe pas : il fait jouer à ses musiciens de la garde nationale d'aussi bonne musique qu'il en dirigeait naguère au Concert spirituel.

Enfin, ancien compositeur de musique religieuse, il en appliqua le haut style aux œuvres dont il enrichit la liturgie révolutionnaire, conservant les formes en usage à l'époque, avec leurs qualités — bel ordre, majesté, grandeur, — et leurs défauts; — excès de régularité, sécheresse, académisme, — et sachant les vivifier par la sincérité de l'accent et la tendance supérieure de l'inspiration.

V

Deux jours après la fête de Voltaire revint l'anniversaire de la prise de la Bastille. Le mercredi 13 juillet, l'on exécuta de nouveau à Notre-Dame l'*hiérodrame* déjà donné l'année précédente, et l'on chanta un *Te Deum*, dont *la Chronique*, faisant confusion avec *la Prise de la Bastille*, attribue la composition à Désaugiers, mais qui n'était autre que le *Te Deum* de Gossec.

Puis le lendemain 14 eut lieu la fête populaire au Champ de Mars. Le cérémonial fut semblable à celui de la Fédération, et l'affluence ne fut pas beaucoup

moindre. Mais l'enthousiasme ne se retrouva plus. C'est que, peu de semaines auparavant, le roi fuyant vers l'Allemagne, avait été arrêté, ramené de force par son peuple, était maintenant comme prisonnier dans son palais. L'on pouvait célébrer le même office, proclamer le même serment, chanter les mêmes hymnes : une autre préoccupation régnait; la loge royale était vide, et l'Assemblée, occupée à cette heure même à discuter une situation si grave, n'assistait pas à la fête.

Et le dimanche 17, à la fin de cette semaine d'effervescence, au pied de ce même autel de la Patrie, jusque sur ses marches, le sang du peuple de Paris allait être répandu! C'en était fait pour jamais du beau rêve fraternel.

VI

Cependant, une occasion favorable de pacification sembla se présenter bientôt. En septembre, l'Assemblée nationale termina la Constitution. Le roi acceptait que le pouvoir législatif fût désormais exercé par une assemblée librement élue; le principe de la royauté absolu était ruiné; une ère nouvelle allait s'ouvrir. « Le terme de la Révolution est arrivé : que la nation reprenne son heureux caractère. » Ainsi le déclarait Louis XVI, essayant de se faire illusion. En souverain préoccupé de faire ostensiblement le bonheur de son peuple, il commença par ordonner une grande fête, fit chanter le 22 septembre, à Notre-Dame, un *Te Deum* (auquel il n'assista point), illumina fastueusement les Tuileries, organisa des bals populaires, annonça qu'il donnait 50 000 francs aux pauvres, et se montra dans les endroits publics où il pensa devoir être bien accueilli. A l'Opéra et à l'Opéra-Comique, notamment, les représen-

tations de *Castor et Pollux* et de *Richard Cœur de Lion* donnèrent lieu à des manifestations sympathiques.

Mais, bien avant le roi, le peuple avait de lui-même montré sa joie, et célébré spontanément la fête. Le 15 septembre, l'Assemblée décréta des réjouissances « pour célébrer l'heureux achèvement de la Constitution »; le dimanche 18, une semaine avant le *Te Deum* royal, ce document fut proclamé à travers Paris, suivant un cérémonial rappelant encore les proclamations officielles de l'ancien régime, très solennel.

Ce fut Bailly lui-même qui, entouré de toutes les autorités municipales, en fit la lecture à haute voix sur les places de la ville : devant l'Hôtel de Ville, au Carrousel, place Vendôme, enfin au Champ de Mars, du haut de l'autel de la patrie. Les autorités, au milieu desquelles était porté triomphalement le « Livre de la Loi », marchaient en cortège, accompagnées de la force armée, et précédées de trompettes, de timbales et d'une musique militaire.

Au Champ de Mars, tout le peuple était là, comme aux beaux jours de la Fédération.

Pour la première fois il n'y eut point de cérémonie religieuse; mais la présentation de la Constitution au peuple n'en fut ni moins imposante ni moins majestueuse. Bailly, monté au sommet de l'autel, éleva le Livre au-dessus de sa tête, et le montra aux assistants. « Dans ce moment auguste, on croyait voir Moïse recevant des mains du maître de l'univers les tables de la Loi, et les proposant aux Hébreux saisis de respect. » A cette vue, les acclamations retentirent et les canons tonnèrent. Puis, de même qu'au 14 juillet le serment de la Fédération avait été suivi du *Te Deum*, de même l'acceptation de l'acte constitutionnel fut célébrée par un hymne; et cette fois le vœu formulé lors de la pre-

5

mière fête fut exaucé : ce fut en français que l'on chanta ces nouvelles actions de grâce. Le chœur choisi pour la circonstance fut celui que Gossec avait composé sur les vers de Voltaire et qu'on avait entendu pour la première fois à la fête de ce dernier : « Peuple, éveille-toi! » avec son rythme énergique et fier sur lequel les voix répètent avec tant d'enthousiasme le mot chéri : « Liberté! » Les exécutants étaient plus nombreux encore que dans les fêtes précédentes, car les musiciens de la chapelle des Tuileries avaient été envoyés par le roi pour se joindre au personnel musical habituel. Même l'aristocrate *Journal de Paris*, ayant voulu faire croire que l'Opéra et la Chapelle avaient seuls pris part à la solennité, fut obligé de se rectifier et de mentionner le concours de la musique de la garde nationale, « formée de soixante-dix-huit musiciens, presque tous d'un talent reconnu, et qui sont dirigés par M. Gossec ».

Pour ce dernier, son nouvel hymne lui valut un véritable triomphe. « Les grenadiers, transportés par ce chant mâle et fier, jetant leurs armes, l'ont saisi et porté en triomphe aux yeux de tous les citoyens qui partageaient le même enthousiasme. » L'on en avait fait autant pour La Fayette l'année précédente. Mais la popularité de Gossec fut plus durable....

VII

Au reste, ce succès ne fut pas seulement personnel au compositeur : il s'étendit à la jeune institution dont il était l'âme. La *Chronique de Paris*, le plus ouvert aux questions d'art parmi les journaux du temps, ajoutait :

« Le corps de musique de la garde nationale lui doit beaucoup; son exécution est belle et incomparable dans le genre des instruments à vent. Ce corps, d'ail-

leurs, est composé des premiers virtuoses de l'Europe et des premiers talents de la capitale. En voilà sans doute assez pour mériter à M. Gossec la couronne que, dorénavant, on doit décerner à tous les hommes de génie, et pour lui obtenir une part dans les récompenses que l'Assemblée nationale vient de mettre en réserve pour les artistes distingués. Nous citons avec plaisir ce dernier trait, parce qu'il honore cette Assemblée, et que cette distinction accordée aux arts au milieu des orages et des troubles politiques prouvera aux mécontents et aux étrangers que notre Révolution n'est point une Révolution d'Hercules et de Vandales. »

Quelques jours plus tard, le même journal écrivait encore :

« La musique de la garde nationale mérite d'être distinguée par l'influence qu'elle a eue dans la Révolution. Ce serait vouloir se refuser à l'évidence que de contester cette influence; et ce serait connaître bien peu les effets de cet art tout-puissant que de croire mal employé l'argent destiné à en favoriser les progrès. Si l'on en doutait, nous citerions le témoignage imposant de M. de La Fayette, qui a souvent répété qu'il devait plus encore à la musique de la garde nationale qu'aux baïonnettes. Cette musique, en effet, a eu part à toutes les cérémonies publiques, et, pour ainsi dire, à tous les actes de la Révolution. M. Gossec peut en être appelé le musicien, et M. Sarrette l'a secondé avec un zèle au-dessus de tous éloges. Il y a, d'ailleurs, maintenant, parmi les instruments à vent de cette musique des artistes d'un talent supérieur, et il serait peu digne d'une grande nation, ingénieuse et sensible, de laisser porter chez l'étranger des jouissances dont la liberté ne doit pas l'empêcher de sentir le prix et ne lui ôterait pas regret. »

C'est ainsi qu'en peu de temps s'était imposé à l'attention publique l'effort musical provoqué par les événements révolutionnaires, et qui bientôt allait aboutir à une fondation durable.

VIII

Dans le même temps où le roi faisait chanter le *Te Deum* à Notre-Dame, on célébrait aussi par toute la France la fête de la Constitution. A Strasbourg, la cérémonie eut un caractère essentiellement musical. Un chant nouveau, un *Hymne à la Liberté*, fut exécuté sur la place d'Armes, par tous les chanteurs et tous les instrumentistes de la vieille capitale alsacienne. Pour la première fois dans les fêtes de la Révolution, le peuple prit part lui-même à l'exécution; le refrain : *Liberté sainte*! fut redit à l'unisson par toutes les voix de la foule. C'était là une idée du maire de Strasbourg, Frédéric Dietrich. La musique de l'hymne avait été composée par un musicien étranger, déjà célèbre, Pleyel. Le poète était un jeune homme inconnu, le capitaine Rouget de Lisle.

Voilà un nom qui nous annonce que bientôt Gossec ne sera plus seul à chanter la Révolution.

CHAPITRE IV

QUATRE-VINGT-DOUZE. — LA PATRIE EN DANGER. — CHANSONS

I

Quatre-vingt-douze, l'année décisive de la Révolution, ne vit pas de ces solennités grandioses que les années précédentes avaient inaugurées; mais il y fut célébré nombre de cérémonies particulières, moins fêtes nationales que manifestations des partis en lutte. Il suffira d'en présenter un bref exposé.

Le 15 avril eut lieu au Champ de Mars la « Fête de la Liberté » en l'honneur des soldats du régiment de Châteauvieux, condamnés en 1790 pour leur rébellion, puis amnistiés, et maintenant accueillis en martyrs triomphants par le peuple de Paris. Fête de révolte, essentiellement. On y exécuta deux nouveaux hymnes de M.-J. Chénier, dont Gossec avait orné les vers de rythmes populaires : un aimable et gracieux *six-huit*, bien fait pour être chanté par des jeunes filles, célébrait l'hommage à la Liberté : « Premier bien des mortels, ô Liberté chérie! »; puis ce fut une *Ronde nationale*, tout aimable, vraie chanson enfantine, avec sa forme classique qui fait songer, soit à des rondes d'Haydn, soit,

plus exactement encore, aux couplets que Mozart avait écrits, il y avait quelques mois à peine, pour Papageno dans *la Flûte enchantée*. Sur le thème vif et enjoué, les voix chantaient ces vers pleins de candeur :

L'innocence est de retour,
Elle triomphe à son tour;
Liberté, dans ce beau jour
Viens remplir notre âme.
Répands sur nous tes bienfaits, etc.

Et, tandis que le char de la Liberté faisait le tour de l'autel de la Patrie, les chanteurs et la musique de la garde nationale, échelonnés sur les marches, exécutaient gaiement la chanson, dont le peuple redit bientôt les couplets; des danses se formaient sur le Champ de Mars; le *Ça ira* alternait avec la *Ronde nationale*; chaque voix célébrait l'innocence et la vertu représentées par les soldats révoltés; la lutte sanglante et fratricide s'achevait en une pastorale!

A cette fête *sans-culotte* les modérés voulurent opposer une autre fête. Ils prirent pour prétexte les honneurs funèbres à rendre au maire d'Étampes, Simonneau, mort dans une émeute, et célébrèrent, le 3 juin, la « Fête de la loi ». La célèbre *Marche des morts* y retentit, comme pour Voltaire et Mirabeau, alternant avec un nouveau chant funèbre. L'hymne final, le « *Te Deum* civique » fut, sous le titre de *Chant de triomphe*, un autre chœur de Gossec : « Salut et respect à la Loi », d'assez belle allure, sinon d'une grande invention, dans un style classique analogue à celui du chœur de Voltaire : « Peuple, éveille-toi »; il s'achève, sur le vers : « La sainte liberté va marcher avec toi », par un beau mouvement des voix qui se répondent d'une partie à l'autre, rappelant le procédé analogue du grand finale de *la Création*.

Un incident caractéristique se produisit à cette fête.

Au beau milieu de la cérémonie, tandis que les musiciens de la garde nationale, rangés sur les marches de l'autel de la Patrie, jouaient la *Marche des morts* et que le cortège défilait à leurs pieds, la pluie vint à tomber, une de ces averses parisiennes fréquentes au printemps. Aussitôt, la foule de se disperser. Mais, la régularité des groupes étant rompue, l'orchestre, pour redonner du cœur aux assistants mouillés, interrompit ses accords funèbres et entonna le *Ça ira*, à la grande joie des gens du peuple, qui se mirent à danser sous l'ondée. L'orage ayant cessé, « aussitôt on a repris l'attitude religieuse ».

La musique ne fut pas sans subir le contre-coup de ces querelles. Celle de la garde nationale y fut mêlée, et y trouva l'occasion de donner les preuves d'un civisme dont les événements lui permirent de tirer plus tard avantage et honneur.

L'année suivante, en effet, le jour même où l'École de musique de la garde nationale, présentée à la Convention par la municipalité de Paris, devint l'Institut national de musique (18 brumaire an II), son chef vint rappeler à l'Assemblée, bien disposée pour ouïr de telles confidences, les incidents de 1792. Il raconta les persécutions de l'état-major opposé à ce que les musiciens se rendissent en corps à la fête de Châteauvieux : ils y voulurent aller pourtant, mais ne purent figurer qu'en tenue civile, « en habits de couleur ». Étant de garde aux Tuileries, ils refusaient toujours de jouer à la parade autre chose que des « airs patriotiques », malgré les ordres réitérés de La Fayette, qui alla jusqu'à les menacer de l'Abbaye ! Un jour, celui-ci se trouvant en la compagnie du roi à la porte du palais, les engagea à jouer : « Où peut-on être

mieux qu'au sein de sa famille? » Ils se mirent en rang, et attaquèrent : *Ça ira!* On voit que les fondateurs de notre Conservatoire étaient des purs!...

Ils traversaient à ce moment une passe difficile. En janvier 1792, ils eurent à subir le contre-coup des mesures générales qui supprimaient la solde de la garde nationale. Mais les services rendus et les sentiments si ouvertement exprimés plaidaient pour eux : la Commune les prit définitivement sous sa protection, en instituant l'École de musique de la garde nationale, destinée principalement à fournir aux armées les effectifs nécessaires pour la formation des corps de musique; ils en furent, naturellement, les premiers professeurs.

Et voyez quelle est l'ingratitude humaine! Après tant de gages donnés à la Révolution, il vint un jour où le civisme de Gossec parut suspect! Après le 10 août, *les Révolutions de Paris*, toujours en avance sur les idées du jour, lui reprochèrent de s'être fait inscrire à un club entaché de modérantisme, et émirent l'opinion que « son talent musical était plus sûr que ses principes ». D'autres n'eussent pas été trop mortifiés d'une critique ainsi formulée : mais Gossec se crut tenu de répliquer; il écrivit au journal qu'il ne connaissait pas ce club, et qu'il avait « toujours été guidé dans ses démarches par des intentions civiques ».

A quelque temps de là, un autre périodique lui fit la guerre à son tour : l'*Almanach des spectacles*, que son passé ne semblait pas devoir rendre si pointilleux en ces matières, lui fit le reproche d'être accapareur :

« Quelques artistes se plaignent que le citoyen Gossec ait le privilège exclusif de toutes les fêtes civiques.... Cela blesse l'égalité et la liberté, c'est une aristocratie digne de l'ancien régime que d'étouffer le talent de ses frères. Le citoyen Gossec, homme libre, doit savoir que

les succès obtenus imposent l'obligation de se prêter à ceux de ses semblables. »

L'imputation est-elle vraiment justifiée? Il serait malaisé de le dire exactement. Il est bien vrai que, dans les premières fêtes de la Révolution, Gossec ne laissa guère entendre d'autre musique que celle qu'il avait composée. De fait, nous l'avons dit déjà, il n'est qu'un seul musicien, Catel, dont, à l'époque où nous sommes parvenus, les œuvres aient été admises à figurer auprès des siennes. Le manuscrit (probablement autographe) d'une 2° *Marche militaire* de sa composition (à la Bibliothèque du Conservatoire) porte la signature que voici : *Du Citoyen Catel, ce 16 juillet 1791, l'an IIIe de la Liberté française*; l'on ne saurait douter qu'elle soit entrée aussitôt au répertoire de la musique de la garde nationale dont l'auteur, sur le titre, dit expressément être membre. En outre, on attribue à la même année 1791 (d'autres disent 1792), nommément au 19 juin, anniversaire de l'abolition de la noblese en France, l'exécution de son *Hymne à l'Égalité*, sur des vers de Joseph Chénier, composition dont la simplicité enfantine — un peu plate — s'excuse si l'on songe qu'en 1791 Catel n'avait que dix-huit ans, et qu'en outre il avait à faire chanter les vers suivants :

Ce Franklin qui, par son génie,
Vainquit la foudre et les tyrans
Aux champs de la Pensylvanie
T'assura des honneurs plus grands, etc.

Mais en somme, faut-il blâmer Gossec d'avoir voulu se réserver tout d'abord le premier rôle, — c'est-à-dire le seul? Il avait à créer immédiatement une forme nouvelle; ce n'est pas d'une collectivité qu'on peut attendre ce résultat : il ne peut être obtenu que par l'effet de la volonté et la libre inspiration d'un seul. Aussi bien, le

chemin frayé, tous y purent pénétrer librement. Dans l'année qui va suivre, Gossec y conduira les jeunes hommes, à peine connus, qui bientôt s'illustreront à sa suite dans la carrière ouverte par lui.

Du 14 juillet, il y a peu à dire : entre le 20 juin et le 10 août, la date est peu favorable aux manifestations fraternelles et pacifiques. La cérémonie du Champ de Mars a lieu pourtant; mais on ne chante plus le *Te Deum*. La musique de la garde nationale qui, aux précédents anniversaires, accompagnait les chants religieux du haut de l'autel de la Patrie, est reléguée au bas des degrés. Le programme de la cérémonie et de l' « Ordre de marche » fait cependant une assez large place à la musique. Il annonce, après l'entrée du cortège, un « Hymne à la Liberté, à la Loi et à la Souveraineté nationale »; après le serment, une « musique majestueuse ». Puis, quand le feu est mis au bûcher formé par l'arbre nobiliaire, « la musique exécute des airs de triomphe ». Pendant la marche vers la pyramide consacrée aux citoyens morts pour la liberté, elle joue « un morceau analogue au caractère de cette partie de la cérémonie ». A la fin, « grand chœur de triomphe à la liberté et décharge générale d'artillerie ». Et le document imprime le texte des « Strophes qui seront chantées au champ de la Fédération « : le *Chant du 14 juillet*, dont nous avons vu que ce fut la première audition dans une fête nationale, et un nouveau « Dithyrambe pour la Fédération « : *Vive à jamais, vive la liberté*, l'un et l'autre dus à la collaboration déjà intime de M.-J. Chénier et Gossec. Entendit-on beaucoup ces chants? Dans la cohue de la tumultueuse journée, il est fort à craindre que le peuple n'ait pas prêté grande attention à la musique que l'on fit.

Et déjà, ce même jour, un écho lointain semble venir : un chant d'un souffle puissant retentit, sur deux points de la France. Au camp de Huningue, à la frontière, les musiques des régiments célèbrent la fête nationale en jouant *le Chant de guerre pour l'armée du Rhin* en présence de son auteur, le capitaine Rouget de Lisle. Le bataillon marseillais, cantonné à Vienne au hasard des étapes, fait retentir de ses voix vibrantes le même chant, auquel il laissera son nom, au milieu des populations dauphinoises émerveillées.

II

L'horizon va s'assombrir encore : l'Assemblée déclare que la Patrie est en danger.

La déclaration du danger de la patrie fut proclamée à Paris dans les journées du dimanche 22 et du lundi 23 juillet 1792. Ce fut peut-être le spectacle le plus extraordinaire que la Révolution ait produit.

Dès la première heure du jour, les tambours battirent le rappel dans toutes les rues de la ville. A six heures du matin, le canon d'alarme tonna par trois fois; il recommença sa formidable musique d'heure en heure jusqu'au soir.

A sept heures, le Conseil général de la Commune se réunit à l'Hôtel de Ville. Toute l'armée de Paris était rassemblée sur la place de Grève, drapeaux au vent.

A huit heures, l'Assemblée communale, ayant délibéré, revint : les officiers municipaux, revêtus de leurs insignes et précédés d'huissiers portant des enseignes couvertes d'emblèmes ou d'inscriptions civiques, montèrent à cheval. Ainsi les fonctions civiles elles-mêmes adoptèrent en ce jour l'appareil militaire, conformément aux plus anciennes traditions de la vie municipale

parisienne. Et, l'armée les escortant, divisés en deux colonnes, ils se mirent en marche.

Des trompettes marchaient en tête. Puis, après un détachement de cavalerie, la garde nationale défilait, précédée de ses tambours. Venait ensuite la chevauchée des officiers municipaux, précédée d'une batterie d'artillerie et d'un corps de musique, avec des trompettes : en arrière, un cavalier portait une énorme bannière tricolore sur laquelle étaient inscrits ces mots :

CITOYENS! LA PATRIE EST EN DANGER!

Une seconde batterie d'artillerie suivait, et le cortège était fermé par un nouveau détachement de garde nationale et de cavalerie.

« Appareil sévère et grave sans être lugubre ni décourageant. » Ainsi résuma son impression, un contemporain, vivement frappé par cette vue, comme tout le peuple.

Les deux cortèges prirent une direction opposée, et parcoururent les quartiers des deux rives de la Seine. Ils allèrent lentement, lourdement, par les rues étroites du vieux Paris, où les plus grandes voies de communication étaient alors la rue Saint-Martin, la rue de la Ferronnerie, la rue Saint-Jacques; ils parcoururent les antiques rues aux noms pittoresques : Pastourelle, de l'Oseille, du Pont-aux-Choux, le quai des Ormes, la rue des Aveugles, celle du Vieux-Colombier (la seule à qui l'on a laissé son ancienne dénomination). Les canons roulaient pesamment; le cliquetis des armes, les pas des chevaux sur les pavés donnaient à ces pacifiques quartiers une apparence lugubre de ville assiégée. De distance en distance, les huissiers clamaient : « La Patrie est en danger! » Le cortège s'arrêtait sur les places, au milieu des rues, sur les ponts, et les officiers municipaux lisaient au peuple la proclamation de l'Assemblée. Per-

sonne en ce jour ne put ignorer la gravité des événements : l'aventure d'Archimède, au siège de Syracuse, dérangé au milieu d'un problème par l'entrée inopinée des ennemis, eût été impossible en 1792.

Pendant ce temps, sur les places, des amphithéâtres avaient été dressés pour recevoir les enrôlements volontaires : une planche posée sur deux tambours servait de table; au pied de l'estrade gisaient deux pièces de canon. Une musique militaire excitait les courages. « La musique n'exécutera que des airs majestueux et sévères », avait dit le cérémonial pour la marche et la proclamation; certains jugèrent que cette musique était « trop savante pour la multitude ». Il est évident que le *Ça ira*, dont on faisait alors si grand abus, formait à lui seul le fond du répertoire; quant au reste, les marches et pas de manœuvre composés par Gossec et Catel étaient mis à contribution. Pourquoi faut-il que le chant de Rouget de Lisle n'ait été connu à Paris que huit jours plus tard? Quel aspect encore plus héroïque il eût prêté à cet appareil déjà si troublant!...

III

Si 1792 n'est pas l'année des hymnes, c'est celle des chansons.

Je n'ai pas à parler ici de la plus illustre de toutes, — la plus illustre qui ait jamais été au monde. J'ai consacré tout un volume à *la Marseillaise* et à son auteur, et ce n'était pas trop. Mais d'autres, avec de moins hautes visées, n'en n'ont pas moins joui d'une popularité qui exige qu'il leur soit fait place dans une étude sur les chants de la Révolution.

Il faut parler d'abord de « Veillons au salut de l'empire ».

Par quelle vertu sont-ce ces couplets, plutôt que d'autres comme il s'en faisait alors à la douzaine, qui ont joui d'une popularité telle que, pendant un temps, la chanson fut mise sur le même plan que les plus authentiques chants nationaux? C'est ce que je ne saurais dire. C'est sans doute à l'accentuation du mot magique : « Liberté, liberté! » qui se trouve, bien par hasard, adapté heureusement à une musique faite pour une fin très différente, que ce succès fut dû. Toujours est-il que la vogue de « Veillons au salut de l'empire » a balancé celle du *Ça ira* et de *la Carmagnole*, et que cette chanson a pu, sans qu'on le trouvât déplacé, figurer aux côtés de *la Marseillaise* elle-même dans l'à-propos patriotique : *Offrande à la Liberté*, qui, sur la scène de l'Opéra, à toutes les époques de danger de la patrie, surexcita les courages avec une continuité d'émotion qu'on ne vit jamais se démentir.

Pourtant si l'on considère ses origines, on est amené à constater dans ses éléments un mélange dont l'imprévu est vraiment comique. L'air est tiré d'un opéra-comique de Dalayrac, *Renaud d'Ast*, représenté en 1787, dont le poème, dû à la collaboration de deux vaudevillistes notables, Radet et Barré, tient à la fois de la bouffonnerie et du genre romanesque troubadour. Le style de la musique est tout à fait d'accord avec cette poétique. On entend par exemple l'orchestre jouer, en manière de persiflage l'air *Malbrough s'en va-t-en guerre* et le refrain *Va-t'en voir s'ils viennent Jean*; « Il pleut bergère » est introduit pour signifier qu'il fait mauvais temps. Ces plaisanteries musicales donnent le ton général de l'œuvre.

Dans une scène importante pour l'action, le héros — ou si l'on aime mieux, le ténor, — après avoir reçu la pluie sous les fenêtres de sa belle, chantait en s'accom-

pagnant sur la guitare, une sérénade dont l'air aimable et galant devint populaire. Les paroles étaient :

Vous qui d'amoureuse aventure
Courez et plaisirs et dangers,
Si de chaleur ou de froidure.
Parfois vous sentez affligés,
Souffrez, endurez, espérez sans cesse;
Toujours constants, au sort soyez soumis.
D'amour au sein de la détresse
Fidélité reçoit le prix.

Quelle dut être la stupéfaction de Dalayrac quand il entendit sa mélodie chantée par tout le peuple sur les paroles suivantes, c'est ce que la confrontation des textes permettra de deviner :

Veillons au salut de l'empire,
Veillons au maintien de nos droits;
Si le despotisme conspire,
Conspirons la perte des rois.
Liberté! Liberté! Que tout mortel te rende hommage!
Tyrans, tremblez! Vous allez expier vos forfaits.
Plutôt la mort que l'esclavage :
C'est la devise des Français

Quand Gossec introduisit ce chant dans l'*Offrande à la Liberté*, où, avant la *Marseillaise*, il est chanté par un soldat appelant ses frères à voler avec lui aux frontières, il en confia l'exécution à une rude voix de basse et remplaça les *pizzicati* des violons imitant la guitare par un accompagnement du plein orchestre qui martelle fortement le rythme; il prolongea d'une mesure la note tenue sur laquelle se prononce par deux fois la dernière syllabe du mot « Liberté », donnant ainsi une ampleur inattendue à la ligne mélodique, — et, ma foi, il faut avouer que ce fut une véritable métamorphose! J'ai fait plusieurs fois devant le public l'expérience qui consiste à faire chanter successivement « Vous qui d'amoureuse aventure » et « Veillons au salut de l'empire », et je n'ai

jamais vu l'antithèse, non des deux airs, mais du même air chanté sur des paroles et avec une interprétation différentes, manquer son effet!

L'auteur des couplets était, comme Rouget de Lisle, un officier de l'armée du Rhin, Adrien-Simon Boy, chirurgien en chef. Ils furent, sous le simple titre de « romance », imprimés à la fin de 1791 dans *l'Orateur du peuple*, et eurent de nombreuses éditions en 1792. Girey-Dupré, le chansonnier journaliste ami de Brissot, les inséra dans son almanach chantant, le *Chansonnier patriote*, publié en « l'an Ier de la République » (fin de 1792), en ayant soin d'indiquer le nom du véritable auteur : malgré cela, la chanson lui fut plus tard attribuée. Les détails résumés ci-dessus sont suffisants pour établir péremptoirement qu'il n'est pour rien dans cette composition, et que le véritable auteur de « Veillons au salut de l'empire », est, avec Dalayrac, auteur de *Nina ou la folle par amour*, le chirurgien militaire A.-S. Boy.

Grâce au mot qui termine le premier vers, la chanson (qui d'ailleurs resta populaire pendant toute la Révolution et fut comprise au nombre des « airs chéris des républicains » que le Directoire prescrivait de jouer au commencement des spectacles) put voir sa vogue se prolonger pendant le régime suivant. On sait qu'après la République la France cessa d'avoir un chant national. Mais parfois, si les circonstances le commandaient, il advint que Napoléon donna l'ordre aux musiciens de son armée de jouer : « Veillons au salut de l'empire ». Pourtant, l'auteur, qui n'était pas prophète, bien que poète, n'avait certainement pas songé, en 1791, que quinze ans plus tard la France aurait un empereur : ayant des humanités, il avait simplement employé le mot « empire » dans son acception latine : *Imperium*, État, nation.

Après « Veillons au salut de l'empire », qui date de la fin de 1791, et après *la Marseillaise*, composée dans la nuit du 25 au 26 avril 1792, la chanson à la mode fut *la Carmagnole*.

La Carmagnole est une de ces chansons qui désolent ceux qui veulent absolument savoir qui les a faites, — comme si les chansons populaires étaient faites pour qu'on sache cela! Celle-ci est un des meilleurs exemples que puissent invoquer les folkloristes à l'appui de la thèse qui affirme l'anonymat de la production populaire, car, sa naissance étant circonscrite dans une période très restreinte de temps et d'espace, personne malgré cela n'a jamais su dire qui en a composé ni les paroles ni la musique.

L'époque : il n'y a qu'à lire les paroles pour être fixé. Nous n'avons aucun besoin de pièces d'archives dûment authentiquées par des signatures pour être certains que ces vers :

Les Suisses avaient tous promis
Qu'ils feraient feu sur nos amis,
Mais comme ils ont sauté!
Comme ils ont tous dansé!

ou ceux-ci :

Vivent les Marseillois,
Les Bretons et nos lois

font allusion aux événements du 10 août, et lui sont ainsi postérieurs. L'ensemble respire une haine farouche pour le roi et la reine : Monsieur Veto, qui « avait promis d'être fidèle à sa patrie, mais il y a manqué », Madame Veto, qui « avait promis de faire égorger tout Paris », et les vers qui suivent : « Mais son coup a manqué — grâce à nos canonniers », et plusieurs autres couplets, où il est de nouveau parlé du canon, et le

refrain lui-même, sentent vraiment la poudre de la bataille fratricide et chantent la sombre joie de la victoire. En outre, ces mots :

Va, Louis, gros páour,
Du Temple dans la tour,

et cet autre couplet, dépouillé d'atticisme, mais dont le style est tout populaire :

Quand Antoinette vit la tour,
Elle voulait fair' demi-tour.
Elle avait mal au cœur
De se voir sans honneur

établissent que la chanson est postérieure à l'incarcération de la famille royale au Temple.

D'autre part, si des vers comme : « Ne faisons plus quartier, — nous les ferons sauter », et les couplets sur les aristocrates, disent la fureur du peuple, ils ne contiennent encore (le roi et la reine étant mis à part) que des menaces : dans cette chanson où les allusions à l'événement du 10 août sont si nombreuses et si précises, il n'y a pas un mot qui puisse être appliqué aux massacres de septembre. Enfin nous avons des preuves écrites qu'au cours de ce dernier mois la chanson jouissait déjà de toute sa popularité : la *Chronique de Paris* du vendredi 14 septembre annonça que, deux jours auparavant, le peuple était allé chanter au pied de la tour les chansons : *Aux armes citoyens*, *Madame Veto*, *Dansons la Carmagnole.*

De tout cela il faut conclure nécessairement que la chanson de *la Carmagnole* date du lendemain du 10 août, où plutôt du 13, date de l'entrée de Louis XVI au Temple, — et il y a lieu de penser qu'elle fut faite immédiatement, pour ainsi dire dans le feu de l'action.

Pour le lieu de sa naissance, je pense que, du moins

en ce qui concerne les paroles, personne ne doute que ce soit Paris.

Mais l'auteur reste ignoré : c'est quelque bel esprit de carrefour, — peut-être plusieurs, suivant le principe du vaudeville qui, a dit Boileau, « s'accroît en marchant ». Aucun, en tout cas, ne s'est fait connaître.

Sur la musique, nous possédons au contraire un renseignement d'une valeur inespérée. Grétry a écrit, dans ses *Essais* : « *La Carmagnole*, qui nous vient du port de Marseille ». Du port : ce mot est de la littérature. Il faut comprendre tout simplement que l'air de *la Carmagnole* vient de Marseille, d'où il a été apporté, cela ne peut faire doute, par les mêmes Marseillais, grands chanteurs, auxquels fut due la popularité contemporaine de *la Marseillaise*. L'aspect de la mélodie confirme cette indication de la façon la plus péremptoire. L'air de *la Carmagnole*, si on veut bien l'écouter en faisant abstraction du sens des paroles, est celui d'une chanson populaire, d'une « ronde à danser », comme la tradition orale en a conservé dans toutes les provinces de France. Je ne l'y ai pas, à la vérité, retrouvée dans son intégralité; mais bien des airs de danse qu'on chante encore dans nos campagnes renferment l'une ou l'autre de ses périodes mélodiques. Le début de la mélodie ressemble presque note par note à celui d'une chanson de bergère qui a joui d'une grande vogue au XVIII[e] siècle :

> Je veux garder ma liberté
> Et mon humeur coquette.

On retrouve également la même formule dans une ronde que J.-F. Bladé a recueillie dans le pays d'Agen :

> Quand je me suis mise à la danse
> A la main de mon bel ami....

Un détail rythmique vient accuser encore le caractère

de la mélodie : on ne peut noter la première phrase de *la Carmagnole* qu'en mélangeant les mesures à deux et à trois temps, suivant un procédé familier à la chanson populaire; les notations qui veulent se conformer à la régularité de la musique savante sont boiteuses, et déforment la ligne si naturelle du chant.

La seconde phrase se reconnaît fréquemment dans les airs de branle ou de bourrée que les ménétriers du centre de la France jouent sur leurs cornemuses.

Quant au refrain final, il est d'allure si franche qu'on doit penser qu'il a toujours dû servir à rythmer la danse. Évidemment on a chanté d'abord : « Dansons la Carmagnole » sans autre intention que si on eût dit : « Dansons la Boulangère », ou tout autre nom de danse populaire au XVIII[e] siècle. Et cela fait penser que l'apport des Marseillais ne consiste pas seulement dans la mélodie, mais aussi dans le premier vers du refrain, qui aura donné son nom à la chanson. Le nom de « carmagnole » donné aux Piémontais qui, tous les étés, venant de Carmagnola ou d'ailleurs, passent les Alpes pour venir aider les cultivateurs de France à faire la moisson, la vendange, la cueillette des olives, est un terme courant dans le midi. Ces gens-là ont certainement dansé la carmagnole avec les filles de la Provence longtemps avant 1792, — comme ailleurs on danse la bourbonnaise, la mâconnaise, l'auvergnate. Ne faisons pas doute que les Marseillais du 10 août l'aient dansée à leur tour à Paris, et que les Parisiens leur aient emprunté leur refrain, en y ajoutant sa conclusion révolutionnaire.

A l'encontre du *Ça ira*, qui est inchantable, l'air de *la Carmagnole* a été utilisé pour une multitude de chansons diverses. Je n'en ferai certes pas l'énumération;

mais je veux citer les vers que composa pour lui un poète qu'on ne s'attendait guère à rencontrer en cet affaire : Florian !

L'auteur d'*Estelle et Némorin* a traversé les années de la Révolution en y jouant un certain rôle, plutôt passif. Ancien page du duc de Penthièvre, puis officier de dragons, aussi célèbre en sa jeunesse aventureuse comme duelliste que comme poète, il devint commandant de la garde nationale à Sceaux, fut emprisonné sous la Terreur, et ne fut libéré, après le 9 thermidor, que pour mourir au bout de quelques semaines.

Quelques mois avant cette triste fin, un recueil périodique de chansons comme il s'en publia tant pendant la Révolution, les *Muses sans-culottides* (8e cahier, 30 germinal an II) écrivit dans sa préface les paroles suivantes:

« Il y a dans ce volume une chanson d'un célèbre chantre des amours, du tendre et doucereux Florian, qui veut quitter sa lyre érotique et très renommée pour célébrer uniquement nos miracles et notre héroïsme républicain. Son début est sur l'air de *la Carmagnole*. Il serait fâcheux de voir ce poète abandonner tout à fait sa houlette pastorale; mais la pique républicaine doit avoir d'autant mieux ses préférences qu'elle sert à l'épuration de l'amour comme à celle de toutes les autres jouissances des Français. La houlette ensuite n'en aura sans doute que plus d'action et d'attrait. »

Et dans le corps du recueil se trouvait la chanson annoncée, si bien faite pour piquer la curiosité que nous n'hésitons pas à la reproduire à notre tour :

JOLIE CHANSON

Sur l'air : *Dansons la Carmagnole.*

Sur ma guitare assez longtemps (*bis*)
J'ai chanté les tendres amants (*bis*).

Chantons la liberté,
La sainte égalité
Et le doux nom de frères;
Soyons unis, soyons unis.
Et le doux nom de frères;
Soyons unis,
Mes amis.

Disparaissez, titres si vains (*bis*)
Qu'inventa l'orgueil des humains (*bis*).
Le seul que l'on chérit,
Le seul qui nous suffit,
C'est le doux nom de frères;
Soyons unis, soyons unis,
C'est le doux nom de frères;
Soyons unis,
Mes amis.

Que faut-il au républicain (*bis*)?
Une arme, du cœur et du pain (*bis*).
L'arme pour l'étranger,
Du cœur pour le danger,
Et du pain pour ses frères;
Soyons unis, soyons unis,
Et du pain pour ses frères;
Soyons unis,
Mes amis.

Des voleurs nommés conquérants (*bis*)
Quand je lis les exploits sanglants (*bis*).
Tout mon cœur en frémit.
Mais il s'épanouit
S'il est question de frères;
Soyons unis, soyons unis.
S'il est question de frères,
Soyons unis,
Mes amis.

J'aime à voir les fils d'Abraham (*bis*)
S'avancer dans le Canaam (*bis*).
Les Cobourg du pays
Furent bientôt soumis
Par ce peuple de frères;
Soyons unis, soyons unis,
Par ce peuple de frères;
Soyons unis,
Mes amis.

Il fut un cheval de renom (*bis*) :
Celui des quatre fils Aymon (*bis*).
Pourquoi l'antiquité
L'a-t-elle tant vanté?
C'est qu'il portait des frères!
Soyons unis, soyons unis,
C'est qu'il portait des frères!
Soyons unis,
Mes amis.

Dans le joli mois des amours (*bis*)
Quel signe préside aux beaux jours (*bis*)?
Almanachs vieux, nouveaux,
Vous diront : les Gémeaux,
C'est-à-dire les frères;
Soyons unis, soyons unis,
C'est-à-dire les frères;
Soyons unis,
Mes amis.

Deux frères, fils de Jupiter (*bis*)
L'un pour l'autre allaient en enfer (*bis*).
Envions tous le sort
De Pollux et Castor,
Et mourons pour nos frères;
Soyons unis, soyons unis.
Et mourons pour nos frères;
Soyons unis,
Mes amis.

Par le citoyen FLORIAN.

Un jour, il y a peu d'années, M. Jean Jaurès, à la fin d'un banquet, entonna de sa voix d'airain le couplet : « Que faut-il au républicain », dont, sans contredit, le tour est excellent. Lorsque ensuite il eut à subir le reproche attendu d'avoir chanté *la Carmagnole*, il ne manqua pas de répondre d'un air triomphant : « *La Carmagnole* est de Florian! » C'était peut-être un peu jouer sur les mots. Il est bien vrai que notre éloquent contemporain, s'étant, à l'exemple de plusieurs politiques de la Révolution, improvisé chanteur, avait chanté des vers de Florian sur l'air de *la Carmagnole* : mais s'en-

suit-il absolument que *la Carmagnole* soit de Florian?... Sans compter qu'il ne me souvient guère que M. Jaurès ait conservé le trait fraternel du refrain : « Soyons unis, — mes amis », dont l'esprit ne s'accorde pas trop avec celui d'une chanson moderne : « C'est la lutte finale », qu'on aime aujourd'hui à faire alterner avec *la Carmagnole* et le son du canon! Celle qui contient ces derniers mots est la seule vraie *Carmagnole.*

IV

Revenons à 1792, et aux fêtes nationales qui terminent l'année.

La cérémonie commémorative des morts du 10 août eut un grand caractère. Elle eut lieu le 27 août, au jardin des Tuileries, à neuf heures du soir. « Les chants sévères de Chénier, la musique âpre et terrible de Gossec, la nuit qui venait et qui apportait son deuil, tout remplit les cœurs d'une ivresse de mort et de pressentiments sombres. » Ainsi Michelet résume l'aspect de cette soirée funèbre. Le cortège défila pendant trois heures. Des torches éclairaient d'une lueur blafarde cette masse humaine hérissée de piques. Une pyramide funéraire avait été élevée au-dessus du grand bassin : on y lisait cette simple inscription : SILENCE, ILS REPOSENT!... Le char funèbre en fit le tour; pendant ce temps, la musique de la garde nationale jouait la *Marche des morts*, dont l'impression sur les assistants, au dire de plusieurs, fut profonde. Puis, du haut d'une tribune aux harangues dans la forme antique, sous la nuit noire, Marie-Joseph Chénier prononça une oraison funèbre écoutée dans le plus grand silence et suivie d'enthousiastes acclamations. Enfin, le président de l'Assemblée déposa des couronnes sur la

pyramide; et soudain la musique, cessant ses accords funèbres, leur fit succéder des chants vifs et triomphants, « célébrant ainsi la gloire des citoyens morts pour la liberté, — espèce d'apothéose des victimes dont on célébrait la mémoire ». Cette conception musicale est l'embryon de celle que Berlioz réalisera, près de cinquante ans plus tard, en écrivant sa *Symphonie funèbre et triomphale* en commémoration des victimes de juillet 1830 : cette œuvre comporte, exactement, les trois parties de la fête du 10 août : *Marche funèbre*, *Oraison funèbre*, *Apothéose*.

Les événements fournirent enfin l'occasion de célébrer des fêtes plus joyeuses. Sur le champ de bataille de Valmy, Kellermann voulut faire chanter le *Te Deum*. Mais le ministre de la Guerre, Servan, lui écrivit :

« La mode des *Te Deum* est passée.... Faites chanter solennellement, et avec la même pompe que vous auriez mise au *Te Deum, l'hymne des Marseillais*, que je joins ici à cet effet. »

Ce fut ainsi, au lendemain de la première victoire des armées révolutionnaires, que le chant de Rouget de Lisle fut, pour la première fois, exécuté officiellement dans une fête nationale.

Quinze jours plus tard, et dans une circonstance analogue, il reçut la consécration de l'exécution parisienne : il fut chanté à la fête donnée sur la place de la Révolution le 14 octobre pour célébrer la conquête de la Savoie. Ainsi fut réalisé le rêve formé dès les premières fêtes de la Révolution : la France libre et républicaine eut désormais son *Te Deum*.

Et depuis ce jour, la musique composée pour les fêtes nationales affecta un caractère nouveau. Non seulement *la Marseillaise* fut chantée dans toutes les cérémonies,

mais les compositeurs les plus savants s'efforcèrent de retrouver l'accent énergique et viril dont un musicien occasionnel avait seul eu le don. Ce ne fut pas d'ailleurs pour le simple désir d'enrichir l'art d'une forme nouvelle que s'opéra cette évolution. Maintenant, l'idée de la guerre prime toute autre préoccupation. Les chants qui, précédemment, n'avaient pour but que de traduire les idées abstraites de fraternité ou de liberté devront désormais exprimer les sentiments plus précis, plus immédiats, plus actifs, qu'inspirent les idées de patrie, de bataille, de victoire. La physionomie des fêtes nationales en sera foncièrement modifiée.

CHAPITRE V

QUATRE-VINGT-TREIZE. — FÊTES DE LA RAISON CHANTS DE VICTOIRES

Les écrivains qui, depuis peu, ont pris à tâche d'apprendre à connaître la vie religieuse de la Révolution ont trouvé, à partir de 1793, une source abondante d'observations de toute sorte. M. Aulard a écrit un important chapitre de cette histoire en nous donnant son beau livre sur *le Culte de la Raison et le Culte de l'Être suprême*. Plus récemment, M. A. Mathiez, élargissant le champ des mêmes observations, l'a étendu jusqu'aux deux extrémités de l'époque révolutionnaire, montrant le point de départ de ce mouvement dans le désir de créer, avec la constitution civile du clergé, une religion nationale, sa continuation à l'époque du Directoire, avec le culte décadaire et la théophilanthropie, son échec enfin lorsque le Concordat mit fin à ces efforts divers pour revenir purement et simplement aux pratiques du passé. Dans ces manifestations multiples, si différentes qu'elles soient en apparence, l'historien croit apercevoir une continuité dans la pensée religieuse de la France révolutionnaire. Les idées qu'il développe sont trop intimement liées à celles qui font le sujet de cet ouvrage pour que je me prive de reproduire un exposé si clair :

« Les cultes révolutionnaires eurent en réalité une double origine : une origine spontanée et collective, car ils sont dérivés directement du mouvement mystique et cultuel des Fédérations, une origine politique et réfléchie, car ils furent organisés pour remplacer la Constitution civile du clergé, dont l'appui manquait décidément à la Révolution.

« Le spectacle des Fédérations donna aux patriotes l'idée d'un remède. Ces grandes scènes mystiques leur révélèrent la puissance des formules et des cérémonies sur l'âme des foules. Ils comprirent que le *patriotisme*, et par ce mot on entendait l'amour de la société idéale, fondée sur la justice, beaucoup plus que l'amour du sol national, ils comprirent que le patriotisme était une foi, une vraie foi capable à elle seule de faire reculer la Contre-Révolution. Ils se dirent qu'il n'y avait qu'à entretenir cette foi, qu'à l'exalter par de fréquentes cérémonies civiques conçues sur le modèle des Fédérations, et les fêtes patriotiques les projets d' « institutions nationales » se succédèrent.

« Toute religion se compose nécessairement d'une *foi*, c'est-à-dire d'une série de croyances admises sans discussion, et d'un *culte*, c'est-à-dire d'un ensemble de symboles et de rites par lesquels les croyances se manifestent extérieurement. Or, la Révolution française se présente dès le début avec des croyances obligatoires, véritables dogmes politiques qui ne tardent pas à s'accompagner de symboles et de cérémonies, qui font corps avec eux, qui en sont inséparables. Ces croyances, ces symboles, ces cérémonies constituent l'essentiel de tous les cultes révolutionnaires.... C'est le *patriotisme*, l'attente messianique de la Régénération, qui anime toutes les âmes en 1789, la conviction que la Constitution nouvelle fera disparaître toutes les iniquités non seulement

afin de saluer le soleil levant, « symbole de la vérité à laquelle ils adresseront des louanges et des hymnes ». Le « champ de la Réunion » était l'emplacement de la Bastille, sur les dernières ruines de laquelle avait été élevée la « fontaine de la Régénération, représentée par la Nature » : c'était une statue colossale, dans le style égyptien, montrant l'image d'une femme assise et prenant de ses mains ses deux seins, d'où l'eau jaillissait. Le monument avait grand caractère; un artiste qui assista à la fête et en a laissé une relation, le graveur Mille, dit qu'il eût mérité d'être coulé en bronze.

L'*Hymne à la Nature*, de Gossec, exécuté au moment où parut l'astre radieux, est lui-même une paraphrase musicale de la description simple et frappante qui précède la *Profession de foi du Vicaire savoyard* : « Les rayons du soleil levant rasaient déjà les plaines, et, projetant sur les champs par longues ombres les arbres, les coteaux, les maisons, enrichissaient de mille accidents de lumière le plus beau tableau dont l'œil humain puisse être frappé. On eût dit que la nature étalait à nos yeux toute sa magnificence.... » La musique, en restant dans une forme très classique, affectant même, au contact de David, une certaine raideur qui n'est point trop le fait des précédentes compositions de Gossec, a un caractère de grande élévation, presque de mysticisme. Les voix murmurent, s'exhalant en une charmante expansion mélodique : « Touchant réveil, calme enchanteur »; elles s'harmonisent avec les dessins concertants des instruments, dont les trames les enveloppent comme une atmosphère douce. Même on trouve, dans l'accompagnement, une formule rythmique, un simple *grupetto*, que plus d'une moderne composition descriptive a utilisé, et dont des maîtres tels que Beethoven et Berlioz ont tiré grand parti : le ruisseau de *la Symphonie pastorale*,

de ce temps-là sont la même musique religieuse que celle qu'ils composaient antérieurement sur les paroles de la liturgie catholique; ils sont restés en usage à travers toutes les transformations du culte révolutionnaire, sans qu'on éprouvât le besoin de les changer; enfin nous en verrons plusieurs reprendre plus tard une destination franchement religieuse en s'adaptant aux besoins du culte catholique, par la simple substitution de paroles latines aux vers français qui les avaient primitivement inspirés.

Bref, nous voilà arrivés à ce tournant de l'histoire révolutionnaire où les fêtes nationales, naguère improvisées au hasard, vont prendre une existence systématique et régulière, et où la spontanéité des premiers jours deviendra consciente. La liturgie civique va se fixer. Quatre-vingt-treize nous montrera, trois fois au moins, ce qui en doit sortir.

I

La plus grande fête de cette année fut encore une Fédération. Elle n'eut plus lieu le 14 juillet, mais fut fixée au 10 août, dont elle célébra l'anniversaire, en même temps qu'elle eut pour destination principale la proclamation de la Constitution de 1793 et son acceptation par le peuple.

C'est David qui en eut le commandement général. Le terme n'est point inexact, car tout fut réglé en ce jour avec l'exactitude d'une manœuvre militaire. La réussite prouva du moins que le peuple était discipliné et tout aux ordres de ses chefs.

Le programme, symbolique, était tout pénétré de l'esprit de Jean-Jacques Rousseau. Les citoyens qui prirent part à la fête durent être rassemblés avant le jour,

afin de saluer le soleil levant, « symbole de la vérité à laquelle ils adresseront des louanges et des hymnes ». Le « champ de la Réunion » était l'emplacement de la Bastille, sur les dernières ruines de laquelle avait été élevée la « fontaine de la Régénération, représentée par la Nature » : c'était une statue colossale, dans le style égyptien, montrant l'image d'une femme assise et prenant de ses mains ses deux seins, d'où l'eau jaillissait. Le monument avait grand caractère; un artiste qui assista à la fête et en a laissé une relation, le graveur Mille, dit qu'il eût mérité d'être coulé en bronze.

L'*Hymne à la Nature*, de Gossec, exécuté au moment où parut l'astre radieux, est lui-même une paraphrase musicale de la description simple et frappante qui précède la *Profession de foi du Vicaire savoyard* : « Les rayons du soleil levant rasaient déjà les plaines, et, projetant sur les champs par longues ombres les arbres, les coteaux, les maisons, enrichissaient de mille accidents de lumière le plus beau tableau dont l'œil humain puisse être frappé. On eût dit que la nature étalait à nos yeux toute sa magnificence.... » La musique, en restant dans une forme très classique, affectant même, au contact de David, une certaine raideur qui n'est point trop le fait des précédentes compositions de Gossec, a un caractère de grande élévation, presque de mysticisme. Les voix murmurent, s'exhalant en une charmante expansion mélodique : « Touchant réveil, calme enchanteur »; elles s'harmonisent avec les dessins concertants des instruments, dont les trames les enveloppent comme une atmosphère douce. Même on trouve, dans l'accompagnement, une formule rythmique, un simple *grupetto*, que plus d'une moderne composition descriptive a utilisé, et dont des maîtres tels que Beethoven et Berlioz ont tiré grand parti : le ruisseau de *la Symphonie pastorale*,

les Sylphes de *la Damnation de Faust* en témoignent. Après cette poétique entrée en matière, les voix de femmes se font entendre; elles alternent avec les hommes, et forment entre elles un épisode d'un charme imposant, rappelant le beau style des disciples de Gluck, Sacchini ou Salieri, avec une grâce nouvelle. Une courte péroraison unit toutes les forces sonores, brillante conclusion d'une symphonie vocale d'un caractère aussi noble qu'harmonieux.

Après cette exécution, la cérémonie symbolique commença. Le président de la Convention, Hérault de Séchelles, s'avança et emplit une coupe à la fontaine de la Régénération; et d'abord, marchant autour de la statue, il fit une libation en répandant l'eau pure sur « le sol de la Liberté ». Puis il remplit de nouveau la coupe, et but. Après lui, les commissaires des quatre-vingt-six Assemblées primaires des départements, représentant la France entière, s'avancèrent et burent tour à tour. L'arrivée de chacun était saluée par les tambours et les trompettes; il buvait au milieu du silence recueilli; puis le canon retentissait, annonçant la Régénération accomplie, l'acte de Fraternité consommé. Après cette communion, tous se donnèrent le baiser de paix. Il se peut que le rapprochement soit ridicule, mais je ne puis m'empêcher, en écrivant cela, de penser à *Parsifal*. Ici, la coupole du temple est remplacée par l'azur du ciel : « Le lieu de la scène sera simple, sa richesse sera prise dans la Nature », avait dit David. Il est vrai que la musique n'était pas celle de Wagner : en certains endroits, cette partie de la cérémonie symbolique fut accompagnée simplement par l'air de Grétry : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? »

Et ce fut, toute la journée, un long concert. Gossec avait jeté à pleines mains les trésors inépuisables de

son harmonie : il n'écrivit pas moins de cinq chœurs pour cette fête (tous sur les vers du même poète, Varon), et le premier, nous l'avons vu, est une composition développée, en trois parties, véritable symphonie vocale. Un autre hymne, où les voix d'hommes et de femmes alternent et s'unissent tour à tour, célébra ensuite l'égalité, la nature, la patrie, en un chant tout classique, dont le tour peut évoquer des souvenirs d'Haydn, de Mozart, mais ne fait songer aucunement aux tumultes de quatre-vingt-treize. Le refrain : « Égalité chérie », est un thème charmant en son contour nettement tracé. Les six strophes de ce cantique furent encore chantées sur l'emplacement de la Bastille à la fin de la cérémonie matinale. Un troisième chœur : « Quel peuple immense !... Entendez-vous ces clairons? — Que les festons de l'allégresse parent nos fronts », accompagna le départ du cortège.

Celui-ci parcourut les boulevards, et, sur la place de la Révolution, fit une station devant la statue de la Liberté. Il y trouva un orgue, transporté là d'un couvent ou d'une église. Un autre avait été placé au Champ de Mars; les organistes Méreaux père et fils, Séjean et Desprez en touchèrent. Le chœur chanta un quatrième hymne de Gossec : « Auguste et consolante image ». Enfin la procession (c'est le vrai nom qu'il faut donner) continua son long trajet jusqu'au « Champ de la Fédération ». Le président déposa sur l'autel de la Patrie l'arche contenant les tables de la Constitution, que les membres de la Convention avaient portée eux-mêmes sur leurs épaules pendant toute la marche, et l'on chanta un dernier hymne, sur l'air de *la Marseillaise*. Gossec l'avait transcrit une fois de plus pour l'adapter aux besoins de l'exécution populaire, et ses paroles renouvelées, faisant allusion aux graves préoccupations

du moment — celui des défaites, de l'invasion et de la levée en masse — affirmaient la volonté du peuple de se défendre jusqu'à la mort :

Sans regret on donne sa vie
Lorsque l'on a sauvé l'honneur....
Nous la devons à la patrie.
Courage, citoyens! formez vos bataillons!...

Enfin, sur un théâtre élevé en plein air, on représenta devant le peuple les épisodes héroïques du siège de Lille, — et c'est là une date dans l'histoire, à peine ébauchée encore, du théâtre populaire et vraiment national, car c'en fut la première tentative en France.

II

Mais les manifestations de quatre-vingt-treize n'eurent pas toujours cette grandeur austère, commandée pour un jour. Le peuple, de par la nouvelle Constitution, a part à la souveraineté : il en profite souvent pour se mêler à ses représentants et les soumettre à l'influence de sa présence directe. Il a droit d'entrer dans l'enceinte de l'Assemblée, et bien qu'il s'efforce en général d'observer dans ce temple des lois une attitude digne de la gravité du lieu, il ne peut manquer d'y apporter l'écho de sa turbulence et de son exaltation. Pendant tout l'été de 1793, il n'y a presque pas de séance où les sections de Paris n'envoient leurs délégués à la barre de la Convention pour proclamer leur acceptation de l'acte constitutionnel. Ils entrent, généralement musique en tête, étendards déployés, traversent la salle en défilant au pied de la tribune avec des acclamations et de grands gestes. Leur orateur déclame un discours; il proteste, au nom de tous, de son attachement à la République; la musique joue des airs patriotiques, et parfois un citoyen chante

une chanson nouvelle : il en est fait mention avec soin dans le procès-verbal; souvent la Convention décrète l'impression et l'envoi aux départements.

Ce fut de cette manière que la fête du 14 juillet fut célébrée. Le Conseil général de la Commune avait d'avance choisi ce jour pour apporter à la Convention l'adhésion de la ville de Paris à la Constitution de 1793. Il y avait bien quelques raisons pour que les préoccupations des députés fussent ailleurs. La veille, notamment, Marat avait été tué, et cet événement devait nécessairement remplir une partie de la séance. Cependant, quand les délibérations furent terminées, les représentants de la cité furent introduits. Ils entrèrent dans la salle des séances, précédés par la musique de la garde nationale. Chaumette prit place à la barre et lut à l'Assemblée une adresse dans laquelle il annonçait l'acceptation unanime de la Constitution par les sections parisiennes. Il remit au président les procès-verbaux renfermés dans une urne sur laquelle était peint un Génie qui, courbé respectueusement devant le vœu du peuple, déposait une couronne civique. Puis, les sections défilèrent en masse devant la Convention; les femmes offraient au président des bouquets et des couronnes et jetaient des fleurs aux députés montagnards. Quelques citoyens portaient le nouveau costume des cérémonies populaires. Pendant ce temps, la musique, placée à une des extrémités de la salle, exécutait divers morceaux : Trois artistes, dont on ne dit pas les noms, chantèrent les strophes de Chénier :

> Soleil, qui parcourant ta route accoutumée....

Il se pourrait que cette audition dans la salle de la Convention fût la première où *le Chant du 14 Juillet* ait été entendu à titre officiel, — je dis « entendu », puis-

qu'on a vu en son temps que, dans le tumulte du 14 juillet 1792, ce chant (si tant est qu'il y fut exécuté) ne fut sûrement écouté par personne.

Mais ce n'était pas toujours d'hymnes de Gossec ni d'artistes véritables que la Convention devait subir l'audition. Ces manifestations populaires étaient souvent prétextes à des exhibitions dans lesquelles la dignité de l'Assemblée se trouva plus d'une fois compromise. Le procès-verbal de ses séances finit par devenir un recueil de chansons, tant les députés mettaient de complaisance à y laisser insérer tout ce qui se débitait devant eux. La collection périodique des *Muses sans-culottides* a recueilli aussi plusieurs de ces chansons, dont elle fait suivre pompeusement les titres de la mention : « Chanté à la barre de la Convention le.... »

Et ce n'était pas seulement par des chansons que le peuple tenait à faire valoir ses petits talents devant ses élus. L'on vit par exemple, un jour où la section Muscius Scævola était venue demander l'organisation de l'Instruction publique, un enfant, amené par elle, réciter à ces hommes devant qui tremblait l'Europe le chapitre de l'histoire romaine racontant l'héroïsme de Muscius Scævola, son patron.

Danton finit par élever la voix pour s'opposer à la continuation de ces enfantillages. Il en trouva une première occasion en nivôse. Je transcris fidèlement, d'après le *Moniteur*, l'extrait du compte rendu de la séance du 26 (n° du 27 nivôse an II) qui relate son intervention.

Une députation de jeunes élèves de la patrie est introduite au sein de la Convention. Un de ces jeunes gens chante une chanson patriotique de sa composition. LALOI demande l'insertion au *Bulletin*.

DANTON. — Le *Bulletin* de la Convention n'est point du tout destiné à porter des vers dans la république, mais de bonnes lois rédigées en bonne prose. (Il conclut en demandant le renvoi au Comité d'instruction publique.)

DUBOUCHET. — Rien n'est plus propre que des hymnes et des chansons patriotiques à électriser les âmes républicaines. J'ai été témoin de l'effet prodigieux qu'elles produisent, lors de ma mission dans les départements. Nous terminions toujours les séances des corps constitués et des sociétés populaires en chantant des hymnes, et l'enthousiasme des membres et des spectateurs en était la suite immanquable. J'appuie l'impression de l'hymne au *Bulletin*.

DANTON. — Il ne faut pas invoquer des principes que nous reconnaissons tous pour en tirer des conséquences fausses. Sans doute les hymnes patriotiques sont propres à enflammer, à électriser l'énergie républicaine; mais qui de vous est en état de prononcer sur la chanson qu'on a chantée à la barre? En avez-vous bien entendu le sens et les mots? Pouvez-vous m'en instruire? car moi je n'ai pu en juger. Pourquoi donc empêcher la Convention de se mettre en mesure de prononcer avec connaissance de cause? Le vrai moyen est le renvoi au Comité d'instruction publique. Qui plus que moi sent la nécessité d'encourager les arts et les jeunes talents? Nous n'avons point fondé une république de Visigoths; après l'avoir solidement construite, il faudra bien s'occuper de la décorer; mais, dans les petites choses comme dans les grandes, la Convention ne doit jamais prendre de détermination indiscrète et inconsidérée. J'insiste pour le renvoi.

Le renvoi est décrété.

Deux mois après, autre incident (séance du 26 ventôse, nº du 27).

La section du Mont-Blanc étant introduite, on lit une pétition, et l'orateur chante quelques couplets d'une chanson patriotique dont il est l'auteur.

Danton l'interrompt.

DANTON. — La salle et la barre de la Convention sont destinées à recevoir l'émission solennelle et sérieuse du vœu des citoyens; nul ne peut se permettre de les changer en tréteaux. Je porte dans mon caractère une bonne portion de la gaîté française, et je la conserverai, je l'espère [1]. Je pense, par exemple, que nous devons donner le bal à nos ennemis, mais qu'ici nous devons froidement, avec calme et dignité, nous entretenir des grands intérêts de la patrie, les discuter, sonner la charge contre tous les tyrans, indiquer et frapper les traîtres, et battre la générale contre les imposteurs. Je rends justice au civisme des pétition-

1. Danton avait encore vingt jours à vivre lorsqu'il exprimait cet espoir.

naires, mais je demande que dorénavant on n'entende plus à la barre que la raison en prose.

Cette proposition est adoptée.

III

C'est au milieu de cette effervescence que furent célébrées les fêtes dont le nom a servi longtemps pour caractériser, dans l'esprit des générations élevées sous l'influence contre-révolutionnaire, les manifestations antireligieuses de l'époque tout entière. Je parle des fêtes de la Raison.

Leur histoire a, pour l'étude que nous avons entreprise, un intérêt d'autant plus rare que, par une coïncidence singulière, leur date concorde avec une époque importante dans les fastes de la musique française. C'est, en réalité, sous le patronage de la fête de la Raison que le Conservatoire est né et a pris une existence légale, sinon sous son nom définitif, du moins sous le titre d'« Institut national de musique » par lequel fut consacré l'avancement de la musique de la garde nationale, de corps purement exécutant, à la fonction de corps enseignant.

Cela fut l'affaire de trois jours, au cours desquels nous allons voir se développer parallèlement la double organisation du Conservatoire et du culte de la Raison, également passionnante pour leurs initiateurs respectifs.

Le 17 brumaire an II, l'archevêque de Paris, Gobel, amené par les membres de la Commune, vint à la barre de la Convention, non, comme on l'a dit, pour abjurer le christianisme, mais pour déclarer qu'il renonçait à ses fonctions de ministre de la religion. Le président, en lui répondant, proclama que l'Être suprême « ne veut pas de culte que celui de la Raison, qu'il n'en prescrit pas

d'autre, et que ce sera désormais la religion nationale ». Et le jour même, le Département et la Commune arrêtèrent que « pour célébrer le triomphe que la Raison a remporté dans cette séance sur les préjugés de dix-huit siècles » les musiciens de l'Opéra et ceux de la garde nationale seraient invités à venir, le décadi suivant 20 brumaire, chanter des hymnes à la Liberté « devant l'image de cette divinité des Français, dans l'édifice ci-devant dit l'Église métropolitaine ».

C'était prendre tout le monde à l'improviste : il ne restait pas même trois jours pour préparer et célébrer la cérémonie!

Or, il se trouvait que, par un arrêté antérieur du Département, ce même décadi 20 brumaire devait être consacré à une fête civique en l'honneur de la Liberté, au Palais-Royal. La musique de la garde nationale était conviée : elle y devait donner la première audition d'un *Hymne à la Liberté* de Chénier mis en musique par Gossec. L'arrêté du 17 ayant spécifié que « ces citoyens, qui devaient se réunir au Lycée des Arts pour y exécuter les plus rares morceaux de musique, seraient invités à changer leur destination et à se réunir dans le lieu désigné pour la fête patriotique », ceux-ci ne purent faire autrement que de donner à Notre-Dame l'audition qu'ils avaient préparée pour un autre local; ils maintinrent donc au programme le nouvel *Hymne à la Liberté*. Ainsi, l'hymne qui fut chanté à la fête du 20 brumaire n'avait pas été composé en vue de cette cérémonie, et ne fut pas un « Hymne à la Raison ». Bien plus : Notre-Dame n'en a pas même eu les prémisses, car une exécution publique en fut donnée, nous allons le voir, deux jours auparavant.

Le 18 brumaire, en effet, tandis que l'administration des embellissements publics travaillait en grande hâte

à décorer la cathédrale, les musiciens de la garde nationale, conduits par une députation de la Commune, comparurent à la barre. C'était, nous l'avons vu, la coutume parlementaire en ce temps-là : les pétitionnaires devaient venir, en personne, présenter leurs requêtes à l'Assemblée. Ils entrèrent; et d'abord ils jouèrent « avec beaucoup d'ensemble et de talent une marche guerrière qui excita le plus vif enthousiasme ». Présenté par un des délégués de la Commune (l'officier municipal Baudrais), l'*orateur des musiciens* (Sarrette, évidemment) prit la parole : il offrit à la patrie un corps de jeunes musiciens nouvellement formé par ses artistes, et demanda à la Convention l'établissement d'un Institut national de musique. Il fut applaudi par l'Assemblée, et le président le félicita sur le succès de ses travaux. Puis M.-J. Chénier monta à la tribune, prononça un éloge de la musique, et convertit en motion la demande des pétitionnaires. La Convention s'associa sur-le-champ à ses conclusions, et décréta :

Article premier. — Il sera formé dans la commune de Paris un Institut national de musique.

Art. II. — Le Comité d'Instruction publique présentera à la Convention un projet de décret sur l'organisation de cet établissement.

C'est dans cette séance que Sarrette, pour montrer que le civisme de ses musiciens était égal à leurs talents, raconta à la Convention les anecdotes que nous avons rapportées en les remettant à leur date[1]; puis il ajouta :

« Nous allons vous exécuter l'hymne composé par Chénier et mis en musique par le Tyrtée de la Révolution, le citoyen Gossec, qui nous accompagne. » Ce

1. Voir ci-dessus, pp. 71-72.

morceau était l'*Hymne à la Liberté* précédemment mentionné : il fut accueilli par les applaudissements des députés et des spectateurs. Enfin, les élèves de l'école exécutèrent une symphonie et le *Ça ira*, et les applaudissements redoublèrent.

A l'Hôtel de Ville, à la même heure, on s'occupait aussi de musique, de l'Opéra, de la garde nationale. Comblés des faveurs de l'État, fiers du titre d'Institut national qui venait d'être conféré à leur groupement, les musiciens auxquels la Convention avait fait si bon accueil ambitionnaient maintenant une marque de distinction de la Commune : ils sollicitèrent celle qui leur parut la plus enviable; le Conseil général, faisant droit à leur requête, arrêta donc qu' « en témoignage du patriotisme qu'ils ont toujours montré » il leur serait donné « à chacun un bonnet rouge ». C'est donc en toute exactitude que M.-J. Guillaume a pu, par quelques lignes, tracer le tableau suggestif de cette exécution inaugurale dans laquelle les maîtres d'une école d'art destinée à une si longue prospérité, — Gossec, Catel, Devienne, Jadin, Duvernoy, etc. — jouèrent, à Notre-Dame, en l'honneur de la Raison, de la clarinette, du cor, de la flûte et du basson, le chef ceint de la coiffure emblématique affirmant leur civisme à toute épreuve.

Quant aux artistes de l'Opéra, ils avaient, par une lettre lue à la même séance, remercié le Conseil « de l'invitation qui leur a été faite de participer à la fête de la Raison... où l'on offrira à la Liberté les restes des préjugés du fanatisme ».

Quel était, dans la pensée des initiateurs, le cérémonial qui devait convenir à une solennité si nouvelle? Le temps était si court qu'à peine ils eurent le temps de se le demander. Il n'était pas possible de préparer de

l'inédit : il fallait donc se contenter de ce qui se trouvait tout prêt. Le procès-verbal de la séance du Conseil général où le principe fut adopté dit en propres termes : « Les musiciens de l'Opéra seront invités à venir exécuter l'*Offrande à la Liberté* devant l'image de cette divinité.... » Mais ce ne fut là qu'un projet, une indication dont purent tenir compte les maîtres de la cérémonie : ceux-ci se souvinrent en effet du spectacle imposant et vraiment émouvant que donnait l'Opéra à la fin de la scène lyrique dont le nom vient d'être rappelé. Là, après le premier couplet du chant de guerre — celui de Rouget de Lisle — les voix se taisaient un moment, et, sur le mouvement ralenti de l'orchestre, des enfants vêtus de blanc s'avançaient d'un pas processionnel, s'inclinaient et brûlaient des parfums devant l'image de la Liberté; puis le chœur chantait, en lents accords, à voix très douce, avec l'accent de la foi, la strophe : « Amour sacré de la patrie ». Cette mise en scène fut imitée à la cérémonie de Notre-Dame, sans que d'ailleurs rien ait été conservé de l'appareil guerrier qui était la principale raison d'être de l'*Offrande à la Liberté*, et aucune relation de la cérémonie du 20 brumaire n'est venue nous informer que l'on y ait mis en action ni même chanté *la Marseillaise*.

Au jour fixé, à dix heures du matin, les représentants de la Commune et du Département se rendirent à Notre-Dame. Une « montagne » avait été élevée au milieu de la nef ; au sommet était un temple grec, avec cette inscription : *A la Philosophie* ; à mi-côte, sur un petit autel grec, brûlait le flambeau de la Vérité.

L'Institut de musique ouvrit la cérémonie en exécutant un morceau, — une marche instrumentale sans doute, — pendant lequel on vit descendre à droite et à

gauche de la montagne des femmes vêtues de blanc. Elles se croisèrent devant l'autel antique et saluèrent le flambeau de la Raison, puis remontèrent et vinrent se ranger dans le haut de la montagne.

Ce mouvement terminé, parut l'actrice qui représentait la Liberté — non la Raison, comme le veut la légende : la représentation matérielle de la Raison était le flambeau brûlant sur l'autel. Cette personne, — sur l'identité de laquelle on n'est pas absolument d'accord, tant les récits sont contradictoires (peut-être la danseuse Aubry, dont la dernière création à l'Opéra avait été Junon dans *le Jugement de Pâris* de Méhul, ou Mlle Maillard, la belle interprète de Gluck[1]), était vêtue d'une robe blanche, d'un manteau bleu et d'un bonnet rouge; elle tenait une pique à la main. Elle aussi s'inclina lentement devant le flambeau, et vint s'asseoir sur un siège de verdure. Pendant ce temps, les chœurs chantèrent l'*Hymne à la Liberté*, de Chénier et Gossec, dont voici la première strophe :

Descends, ô Liberté, fille de la Nature :
Le peuple a reconquis son pouvoir immortel :
Sur les pompeux débris de l'antique imposture,
Ses mains relèvent ton autel.

Ce chant terminé, la Liberté se leva et rentra dans le temple; de nouveaux hymnes de joie furent chantés, des discours prononcés; et ce fut tout.

La Convention ayant trouvé un prétexte pour ne pas assister à la cérémonie, les autorités de la Commune

1. L'abbé Gregoire, dans son *Histoire des Sectes*, donne à cet égard des renseignements indécis : témoin oculaire de la fête du 20 brumaire, il hésite à dire si la Liberté fut personnifiée par Mlle Maillard, ou Mlle Aubry, ou même par Mlle Candeille ou Mme Momoro. En ce qui concerne cette cérémonie, ces deux dernières dames doivent être éliminées, — authentiques déesses Raison, mais à des dates postérieures.

allèrent, en sortant, lui en rendre compte : il y eut, suivant l'usage musique militaire, hymnes patriotiques chantés à la barre : « Un nombre prodigieux de musiciens font retentir les voûtes des airs chéris de la Révolution », dit le procès-verbal. La déesse de la Liberté et sa suite entrèrent dans la salle des séances, et l'Assemblée, sur un vœu émis par Chaumette, décréta que Notre-Dame serait désormais le temple de la Raison. Sur les instances de quelques montagnards, la Convention décida qu'elle s'y rendrait sur-le-champ : tout le monde repartit donc, et la cérémonie du matin fut recommencée, sans incidents notables.

Telle fut la journée parisienne du 20 brumaire an II. Il en fut beaucoup parlé par la suite, plus que d'autres manifestations révolutionnaires qui eurent pourtant plus d'importance. C'est elle qui jeta la plus grande part de déconsidération sur le régime républicain. On ne saurait méconnaître qu'elle ait donné lieu aux fautes de goût les plus graves. Je n'ai pas à parler dans ce livre du défi insolent jeté aux croyances qui restaient celles d'une grande partie du peuple par la profanation du temple qui avait abrité six siècles de foi. Mais, au point de vue de l'art, le résultat ne fut pas meilleur. Cette montagne en toile peinte, ce décor de théâtre au milieu de Notre-Dame de Paris, ce temple grec sous la nef gothique, et ces femmes d'opéra y marchant comme sur les planches, tout cela est d'une impression désagréable Ç'avait été déjà une erreur de la Révolution de trop emprunter au théâtre pour ses cérémonies patriotiques; mais transporter le théâtre à l'église, c'était mettre le comble. Les fêtes républicaines n'étaient pas faites pour le cadre des cathédrales : c'est le plein air qu'il leur fallait. Ce jour fut le premier où le peuple ne prit aucune part directe à une fête nationale : il resta

simple spectateur. Tout, on l'a vu, se passa en figuration, une figuration assez mesquine. Malgré tous les efforts pour réchauffer le zèle, l'ensemble resta guindé. La fête de la Raison, à quelque point de vue qu'on se place, fut la moins louable de toutes les fêtes de la Révolution.

Au reste, on en a, suivant l'usage, méconnu le véritable esprit quand on lui a fait le reproche d'indécence. Peut-être les cortèges qui se déployèrent dans les rues pendant tout le jour laissèrent-ils quelque chose à redire à cet égard ; mais rien n'autorise à prétendre que la cérémonie de Notre-Dame se soit passée incorrectement. Je croirais au contraire qu'elle pécha par excès de sévérité, et fut principalement maussade.

Cependant, l'idée même d'une religion philosophique répondait à un état d'esprit si général à la fin du XVIIIe siècle, que, malgré ce début peu favorable, l'idée de célébrer la fête de la Raison fit rapidement son chemin, dans les provinces aussi bien qu'à Paris. Dans ce culte, dont le symbole, au lieu d'être une statue inerte, était représenté par une femme vivante, on comprit facilement qu'il s'agissait d'une religion purement humaine. Si l'actrice qui s'était exhibée pour la première fois dans le temple dédié désormais « A la Raison » n'était pas digne de cet honneur, il était facile de trouver d'autres femmes pour recevoir les hommages des adorateurs de l'idée. Une décade après la fête de Notre-Dame, il y en eut une autre à Saint-Sulpice, que le libraire Momoro, membre du Département, annonça la veille dans *les Révolutions de Paris*, en disant que, pour représenter la Raison, il faut « offrir aux yeux du peuple une femme dont la conduite rende la beauté respectable » ; et ce fut Mme Momoro elle-même qui, première déesse Raison, donna, devant les

nouveaux fidèles, satisfaction au vœu exprimé par son mari.

Ce n'est d'ailleurs pas à Paris que le mouvement eut le caractère le plus sérieux. « Nullement matérialiste, mais généralement déiste, il y fut, dit M. Aulard, joyeux et superficiel tant que le peuple s'en mêla, pédant et stérile quand il ne fut plus entretenu que par quelques lettrés. » En province au contraire il y eut de graves et sincères tentatives pour abdiquer la religion ancienne et établir la nouvelle. « Les déesses de la Raison y furent presque partout, — et les témoins les plus hostiles ne le nient pas — de belles et vertueuses jeunes filles, appartenant à l'élite de la bourgeoisie. »

« Il y eut, dit M. Gabriel Monod, beaucoup de candeur parfois dans les fêtes de la Raison. Michelet rappelle que souvent les jeunes filles des meilleures familles y représentaient la Raison ou la Liberté. Flaubert aimait à raconter qu'une de ses parentes avait figuré la Liberté dans je ne sais plus quelle ville normande. Elle portait un bonnet phrygien avec une banderole sur laquelle était écrit : « Ne me tournez pas en licence ».

M. J. Guillaume cite des noms qui confirment la véracité de ces témoignages : la déesse de la commune d'Avize (Marne), celle de Besançon, qu'on vit reparaître à la fête de l'Être suprême, la jeune et belle Marie-Thérèse Valentin, de Bruyères, dont les quatre frères étaient officiers dans les armées de la République, toutes personnes irréprochables.

Le plus récent historien des cultes révolutionnaires, M. A. Mathiez, résume fidèlement les faits lorsqu'il parle de « la gravité sévère et moralisante des cérémonies, du sérieux des assistants », constatant que « la mascarade, les scènes burlesques et gauloises ne se trouvent qu'à l'état d'exceptions très rares, dans

quelques grandes villes et surtout dans la capitale » et prenant note « de la généralité et de la profondeur d'un mouvement qu'on représentait comme superficiel ».

Mais cela ne fait pas qu'au point de vue de la réalisation artistique le culte de la Raison ait rien produit d'intéressant. Devons-nous dire pour son excuse qu'il n'eut pas le temps de donner naissance à des chefs-d'œuvre? Mais l'esprit même dans lequel étaient conçues les cérémonies montre que l'avenir n'en pouvait rien attendre. Ce n'étaient que prêches, discours, paroles. La musique, dont la place est si considérable dans les autres fêtes, n'y joue presque aucun rôle. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire le chapitre que M. Aulard a consacré aux fêtes de la Raison en province : il n'y trouve presque rien à citer en fait de chants; ce qu'il signale de plus remarquable est un *Hymne aux grands hommes* qui fut chanté à Tours sur l'air : *Jeunes amants, cueillez des fleurs*!

A Paris, l'apport de la musique ne fut pas aussi complètement dédaigné : il y avait déjà des traditions établies, et vraiment pas de raisons pour s'y soustraire. Et puis, l'Institut national de musique était là, toujours prêt à se faire entendre, et, par un sentiment bien légitime à cette heure fiévreuse des débuts, désireux d'attirer l'attention sur soi. Une décade exactement après la première fête de Notre-Dame, le 30 brumaire, il donna à Feydeau un grand concert instrumental par lequel il voulut affirmer sa vitalité artistique, — date importante dans l'histoire du Conservatoire, dont ce fut le premier concert. On joua une ouverture et un hymne de Catel, deux symphonies concertantes, dont une de Gossec pour onze instruments à vent (2 flûtes, clarinette, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons, serpent et contre-clairon), et, ce qu'il ne faut pas manquer de mentionner,

une transcription pour trois cors d'un morceau jadis célèbre, que le programme dénomma pour la circonstance « LE CI-DEVANT *O Salutaris* de Gossec ».

Et, comme musique et politique vivaient d'une vie commune étroitement unie, après avoir donné au théâtre leur concert, si peu révolutionnaire, les musiciens de l'Institut national s'en vinrent bravement le répéter à Notre-Dame, en l'honneur de la Raison. C'est ainsi que l'on put voir la collection (qu'ils publièrent bientôt eux-mêmes) de *Musique à l'usage des fêtes nationales* s'inaugurer, dès la première page, par l'*Ouverture pour instruments à vent* de Catel *exécutée dans le Temple à la Raison, le XX frimaire an IIe de la République*, et une livraison postérieure (la troisième) donner une ouverture de Méhul, qui, sans aucun doute, était celle que désignait officiellement le *Programme de la fête qui aura lieu le décadi 20 frimaire, à onze heures du matin, dans le Temple de la Raison, ci-devant Notre-Dame.* Ce programme comprenait en outre une *Ode patriotique* de Catel, — musique bien sage, sur le plan de l'*Hymne à la Nature* de Gossec, mais beaucoup moins intéressante; puis encore la symphonie concertante de Gossec, peut-être pas trop à sa place en un tel local. Enfin, il est bien spécifié cette fois que les voûtes de la cathédrale retentirent aux accords de *la Marseillaise.*

Nous venons de trouver, pour la première fois dans cette histoire, un nom nouveau, qui est illustre : Méhul. Il était de ceux qui, au moment de la constitution officielle de l'Institut national de musique (exactement le lendemain du premier concert, 1er frimaire an II), furent appelés à faire partie du corps enseignant qui devait réunir tous les talents de la République. Lesueur y fut admis le même jour. *Euphrosine et Coradin*,

Stratonice, *la Caverne* étaient leurs victoires à tous deux. C'était, pour l'école, se faire honneur que d'attirer à soi de tels maîtres.

Il advint de cette coïncidence que les débuts de Méhul dans l'art de la musique nationale se firent par un *Hymne à la Raison* : un très authentique *Hymne à la Raison*, non un simple *Hymne à la Liberté* comme celui de Gossec au 20 brumaire. Chénier en avait composé les vers tout exprès pour les fêtes qui s'inauguraient. Un quatrain répété à la fin de chaque strophe formulait l'invocation suivante :

O Raison, puissante immortelle,
Pour les humains tu fis la loi.
Avant d'être égaux devant elle,
Ils étaient égaux devant toi.

L'audition en eut lieu à Saint-Roch, le 10 frimaire, dans une cérémonie présidée par l'acteur Monvel, qui y prêcha.

La musique de Méhul est écrite pour trois voix d'hommes, chantant seules jusqu'à la reprise en chœur du refrain, où l'orchestre vient doubler les parties. Elle a un caractère grave, et tend visiblement à exprimer l'austérité républicaine. Oserai-je dire qu'elle est un peu morose? C'est le cas de presque tous ces chants à la Raison, ceux du moins qui sont conçus dans un esprit sérieux. Pour écrire son chef-d'œuvre de musique nationale, Méhul avait besoin de puiser à une autre source d'inspiration. Le *Chant du Départ* la lui fournira bientôt.

Trop sévère, cette musique n'était pas destinée à pénétrer dans les masses; mais la poésie de Chénier, d'allure plus populaire avec ses petis vers de huit syllabes, fut adoptée plus facilement. On la trouve dans plusieurs recueils de chants révolutionnaires. Elle est

dans *les Concerts républicains*, publiés en l'an III par Mercier de Compiègne, accompagnée d'une musique signée d'un nom inconnu, Rose. Elle figure dans *les Muses sans-culottides ou le Parnasse des Républicains*, chansonnier publié à Grenoble, par livraisons, au cours de l'an II : aucune musique n'y est notée; mais, pour être agréable aux lecteurs, l'éditeur a pris la peine de rechercher quelques timbres d'air connus pouvant s'adapter aux vers de Chénier, et il a trouvé les trois suivants : *la Trompette appelle aux alarmes; — Avec les jeux dans le village; — Du serin qui te fait envie....*

Les mêmes *Muses sans-culottides* renferment d'autres hymnes et chansons sur le même sujet, — plusieurs sur l'air de *la Marseillaise*. Je n'y relèverai qu'un titre, celui d'un « *Hymne patriotique pour l'inauguration du temple de la Raison*, chanté par les orphelins des défenseurs de la Patrie, la société des jeunes Français, élèves de Léonard Bourdon, membre de la Convention nationale, à la séance du 20 brumaire an II (Air des *Marseillais*), par Léonard Bourdon, membre de la Convention nationale ». Cet hymne était, sans doute, un de ces « chants d'allégresse » que les comptes rendus de la cérémonie de Notre-Dame disent avoir accompagné et suivi la sortie de la déesse de la Liberté.

Un autre livret, le *Chansonnier de la République*, chante la Raison sur un tout autre ton. L'air est celui du vaudeville d'*Épicure*; l'esprit français ne perdant jamais ses droits, on y lit ceci :

Raison, par ton heureuse adresse,
On sent moins le mal, mieux le bien.
Perd-on fortune, amis, maîtresse,
Si tu restes, on ne perd rien!

Parmi les musiciens, en très petit nombre, qui participèrent par leurs œuvres aux fêtes de la Raison, j'en

veux citer un, type curieux d'artiste révolutionnaire : Giroust, qui, musicien à Versailles, dirigeait les symphonies d'Haydn au petit lever du roi. Lui qui avait composé autrefois une grande abondance de musique religieuse, il se résout maintenant à faire chanter son *Hymne à la Raison* dans une station des Versaillais devant le buste de Marat : précédemment il avait écrit l'*Apothéose de Marat et Lepelletier*. Cela ne pouvait suffire à sauver cette épave de l'ancien régime : devenu concierge du palais de Versailles, il mourut misérable en l'an VII, et sa veuve, dame Marie-Françoise de Beaumont d'Avantois, n'eut d'autre ressource que de solliciter la survivance de son ultime et si modeste fonction !

L'auteur du chant national, mis en prison comme suspect, profita de ses loisirs pour écrire, lui aussi, un *Hymne à la Raison*. Il eut pour cette œuvre des soins que l'on n'a pas toujours pour des productions d'actualité : plusieurs années plus tard, nous le voyons en conférer encore avec Méhul et lui demander son aide pour la notation de l'accompagnement. L'influence de Méhul est manifeste sur la mélodie même : la musique de l'*Hymne à la Raison* de Rouget de Lisle, loin d'avoir l'entraînement de *la Marseillaise*, est écrite en un style classique, très soutenu, avec une expression calme et sévère qui fait songer à certaines inspirations, même postérieures, de l'auteur de *Joseph*.

Enfin, il y avait en ce temps-là un garçon de dix-huit ans, joli comme une jolie fille, timide non moins, mais prédestiné à chanter bientôt l'humeur aimable et les galantes conquêtes des chevaliers français. Il habitait Rouen. Dans la décade même où la Raison fut divinisée à Paris, le 11 brumaire, le théâtre des Arts représenta son premier essai d'opéra-comique, *la Fille coupable*; les journaux de la localité l'appelèrent « jeune élève des

Muses », et, tout en le félicitant, lui conseillèrent avec bienveillance de « s'éclairer au flambeau des grands principes ». Personne ne le connaissait encore; il s'appelait François-Adrien Boieldieu.

Or, il faut croire que l'émotion des premiers débuts ne suffit pas à détourner le jeune musicien des graves préoccupations de l'époque : toujours est-il que l'on a retrouvé, et cela ni plus ni moins que dans les *Bulletins de la Convention nationale*, une poésie patriotique portant ce titre : *Chant populaire de la fête de la Raison, par J. B. Noël, mis en musique par* BOYELDIEU FILS. Nous n'en savons pas plus long : la musique est perdue, et nous ignorerons toujours comment l'auteur de *la Dame blanche*, aux beaux jours de la jeunesse, chanta : « La Raison parle et nous éclaire; — le Fanatisme est abattu. » Nous devons du moins noter au passage cette influence des idées les plus avancées de quatre-vingt-treize sur l'esprit même de jeunes artistes que l'avenir devait montrer si peu révolutionnaires!

La mauvaise réputation dont furent frappées les fêtes de la Raison à peine commencées fut cause de la perte de plusieurs de ces œuvres. Bientôt personne ne voulut plus avoir joué un rôle dans ces manifestations si décriées : l'on craignit d'être compromis s'il en restait des traces matérielles; la plupart des auteurs détruisirent leurs manuscrits. Alors que tant de compositions nationales de Gossec sont venues jusqu'à nous, son hymne du 20 brumaire, presque seul dans son œuvre, nous manque. Quant à Méhul, il est vrai que sa musique sur les vers de Chénier fut publiée; mais, outre que le nom du poète fut omis sur la partition (parue en prairial suivant dans la 3e livraison de la *Musique à l'usage des fêtes nationales*), le titre aussi fut modifié : l'*Hymne à la Raison* devint un moins compromettant

Hymne patriotique; des vers furent changés; enfin une strophe nouvelle fut ajoutée à la conclusion, disant, en prairial, tout le contraire de ce qu'il avait fallu entendre en frimaire :

Sous ton nom, de l'Être suprême
On osa renverser l'autel.
Le crime seul prêche un système
Couvert d'un opprobre éternel.
Ta voix annonce la puissance
D'un Dieu maître de l'Univers,
Le protecteur de l'innocence
Et l'effroi des hommes pervers.

Ainsi l'*Hymne à la Raison* de Chénier et Méhul devenait *Hymne à l'Être suprême*! C'est qu'à l'époque où la musique parut, la Raison était fort compromise, et l'Être suprême à l'ordre du jour. Nous verrons bientôt quel parti la musique sut tirer de cette nouvelle évolution de la pensée religieuse chez les hommes de la Révolution.

IV

Passons rapidement sur les autres fêtes de 1793 qui présentent quelque intérêt au point de vue musical. L'œuvre la plus importante qui ait été produite dans cet ordre d'idées vit le jour à Strasbourg, pour l'anniversaire du 10 août, et eut pour auteur un musicien que nous avons déjà vu, dans la même ville, collaborer avec Rouget de Lisle pour une fête nationale, Ignace Pleyel. Gardons-nous de nous arrêter sur l'appareil anecdotique qui accompagne les relations de cette audition : qu'il me suffise de dire que, voulant faire entendre aux Alsaciens quelque chose de très extraordinaire, le musicien viennois, qui, depuis plusieurs années, vivait au milieu d'eux, ne craignit pas de réquisitionner pour son orchestre des cloches déjà portées à

la fonderie pour être converties en canons. Il en choisit sept — toute la gamme! — et, disposant d'autre part d'un orchestre et d'un chœur nombreux (il était venu des exécutants de toute l'Alsace), de tambours, de trompettes, de fifres, de canons, il se mit en devoir d'écrire pour tout ce monde la partition (conservée à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris) de la *Révolution du 10 Août* ou *le Tocsin allégorique*. L'audition eut lieu à la cathédrale. Les sept cloches avaient été suspendues sous la coupole de l'abside. Quand elles se mirent à sonner toutes ensemble, Pleyel s'évanouit d'émotion.

La Révolution du 10 Août est donc une composition descriptive, une de ces *Batailles* en musique, à la mode à la fin du XVIIIe siècle, et dont les événements développeront bientôt le goût, — forme incontestablement inférieure de l'art. La première partie est purement orchestrale. Une introduction, construite sur des formules ultra-classiques, peint le réveil du peuple et les préparatifs tumultueux de l'action. Bientôt une cloche sonne, suivie d'une seconde, puis d'une troisième, et bientôt toutes les sept sont en branle, se combinant et se répondant en des accords. La bataille s'engage. Trompettes, fifres, tambours; violons montant en gammes rapides; grondement des basses, roulement des timbales.... Le parti royaliste est figuré dans l'orchestre par les motifs : *O Richard, ô mon Roi* et *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* Le parti populaire est représenté par des refrains militaires et par la sonnerie de la charge. Les cloches sonnent de nouveau, le canon tonne, — tapage épouvantable et assourdissant : mais le combat est fini, et, pour la première fois, les voix se font entendre. Elles entrent en chantant le chœur : *la Victoire est à nous*, de *la Caravane du Caire*. Remarquons en passant que Pleyel s'est peu mis en

frais d'invention mélodique, puisque voilà déjà trois thèmes que nous lui voyons emprunter à Grétry. Puis c'est le *Ça ira*, qu'on était étonné de n'avoir point entendu encore : exposé par l'orchestre, il sert de thème à un grand finale avec soli et chœur, où le musicien s'est enfin souvenu qu'il est un artiste. Ce morceau est construit à peu près dans les proportions du grand finale de *la Création*; la dernière partie, largement développée, en est fort belle.

La fête laissa de longs souvenirs parmi les habitants de Strasbourg, et l'œuvre de Pleyel fut exécutée plusieurs fois dans les années qui suivirent : en 1798, dans la salle de concert du Miroir; en 1799, pour l'inauguration de la salle de concert de la Réunion des arts. La dernière audition eut lieu le 28 octobre de cette année; après quoi les cloches furent rendues aux églises auxquelles elles avaient été prises en quatre-vingt-treize, sauf celle en *mi bémol*, qui fut conservée à Strasbourg dans les Archives de la ville.

V

A quelque temps de là eut lieu à Paris une cérémonie funèbre qu'il faut mentionner parmi tant d'autres dont nous avons été déjà témoins. Célébrée le 6 brumaire an II, celle-ci avait pour objet l'inauguration des bustes de deux « martyrs de la fureur despotique » : l'un était le représentant Le Pelletier de Saint-Fargeau, tué par un ancien garde du roi pour avoir voté sa mort; l'autre, Marat.

La cérémonie fut très théâtrale; et précisément le document qui nous fournit le plus de renseignements est un annuaire de théâtre, *les Spectacles de Paris*. Il y eut un grand défilé sur les boulevards, avec arrêt devant

l'Opéra, devenu ce jour-là le « temple des Arts et de la Liberté ». On y couronna les bustes. La troupe entière du théâtre avait été réquisitionnée : à l'entrée du cortège les chœurs exécutèrent le *Chant du 14 Juillet;* mais une certaine modification avait été apportée au premier vers : on n'y saluait plus le *Dieu du peuple et des rois*, mais le *Dieu du peuple et des lois*. Un instant après, on chanta le *Chant patriotique pour l'inauguration des bustes de Marat et Lepelletier*, que l'inépuisable Gossec avait encore composé, et qui est une superbe mélodie, ample, sonore, pleine, digne en tout point d'être signée Hændel. Ensuite vint le serment d'*Ernelinde*, de Philidor : *Jurons sur nos glaives sanglants*; et encore d'autres morceaux, dont on ne nous dit pas les noms. De fait, cette pompe funèbre fut surtout un concert.

VI

Quatre-vingt-treize fut clos par une fête qui put enfin réunir tous les cœurs français. Après les désastres des premiers mois, la trahison de Dumouriez, la perte de la Belgique, la révolte de la Vendée, l'envahissement du territoire par toutes les frontières, l'année finissait par une glorieuse série de victoires des armées républicaines. A la fin de décembre, il n'était presque point de jour où l'on ne vînt annoncer à la Convention quelque nouvel avantage remporté, soit aux armées de la Moselle et du Rhin, soit sur la Loire, soit à la frontière du sud-est. Le 4 nivôse, à l'annonce de la reprise de Toulon sur les Anglais, la Convention décréta qu'une fête nationale serait célébrée dans toute l'étendue de la République. Les jours suivants, l'on connut la victoire décisive de Hoche à Wissembourg : le titre de la fête fut étendu et devint la « Fête des triomphes de la Répu-

blique ». David, en grande hâte, en traça le plan, et fit adopter à la Convention, dans la séance du 7 nivôse, un projet de décret dont les articles ci-dessous méritent d'être reproduits :

Les soldats qui ont versé leur sang pour la République auront une place distinguée dans cette fête. — La Convention nationale invite les corps administratifs à honorer les noms des filles qui choisissent pour époux les défenseurs de la République blessés dans les combats.

La fête eut lieu le 30 décembre 1793 (décadi 10 nivôse). Il faisait froid : mais qu'importe, alors qu'il s'agit de la gloire de la patrie? « Le peuple, dit un témoin, s'y donna en spectacle à lui-même, tant le cortège était nombreux.... — Il régna une grande concorde et beaucoup de gaieté. » Du jardin des Tuileries, lieu du rassemblement, le cortège se rendit au Champ de Mars en s'arrêtant devant le « Temple de l'Humanité » (les Invalides) pour rendre hommage aux vétérans des armées nationales.

David avait imaginé de représenter les quatorze armées de la République par quatorze chars remplis de soldats et de blessés, escortés par des jeunes filles vêtues de blanc et portant des palmes. Derrière ces chars, séparés les uns des autres par des groupes armés, avec musique, trompettes, canons, marchait la Convention; puis venait, après un groupe nombreux de tambours, toute la musique de la garde nationale; enfin, un dernier char, plus magnifique que les précédents, le char de la Victoire, fermait cette marche triomphale. La musique jouait son rôle coutumier, rôle que l'organisateur de la fête, bien digne de comprendre et d'approprier à ses conceptions toutes les manifestations de l'art, avait lui-même soigneusement précisé : « On exécutera des airs belliqueux.... Les détachements

chanteront des hymnes à la Victoire.... On chantera un hymne dans le Temple de l'Immortalité.... Au bruit d'une musique guerrière et des chants de triomphe on reconduira les guerriers blessés. » Ainsi s'exprime le rapport de David. Un compte rendu nous fait connaître même le détail du programme musical : aux Tuileries, la musique militaire joue en attendant le départ; au « Temple de l'Humanité », on exécute un chœur; au Champ de Mars, pendant que les quatorze chars se rangent autour du « Temple de l'Immortalité », on exécute une symphonie militaire, et, pour finir, un morceau nouveau, l'*Hymne sur la Prise de Toulon* de Chénier et Gossec. Cette dernière composition fut jugée « belle en général, mais pas assez populaire ». Nous ne pouvons pas contrôler cette appréciation, le morceau de Gossec n'ayant pas laissé de traces. Aussi bien, une production si hâtivement élaborée était forcément destinée à n'avoir qu'une médiocre valeur. Tout l'intérêt de la journée fut dans la fête elle-même, très différente des autres solennités nationales de l'année qu'elle termine, et dont nous verrons se renouveler souvent la mise en scène, quand la glorieuse période du triomphe définitif des armes françaises s'ouvrira enfin.

CHAPITRE VI

LA FÊTE DE L'ÊTRE SUPRÊME

I

La deuxième décade après la fête de la Raison était à peine commencée quand, le soir du 1er frimaire, Robespierre s'en fut aux Jacobins où il condamna hautement l'athéisme et proclama « l'idée populaire d'un grand Être qui veille sur l'innocence opprimée et punit le crime triomphant ». Le 22 du même mois (et dans l'intervalle avait été signé le décret du 14 frimaire qui organisait le gouvernement révolutionnaire en dictature), il revient à la charge, et attaque de front ceux qui avaient été les instigateurs du culte de la Raison. La réaction fut si complète, le discrédit si absolu que bientôt l'on n'entendit plus que des paroles de mépris là même où la Raison était célébrée naguère. Le même jour, à la barre de la Convention, Payan s'indignait en parlant de cette nouvelle mythologie « plus absurde que celle des anciens », des « déesses plus avilies que celles de la Fable », qu'on avait pu voir la veille « jouer le rôle de Vénus », tandis qu'aux Jacobins Collot d'Herbois se déclarait scandalisé par le spectacle de « cette raison postiche qui courait les rues avec les conspirateurs,

terminait avec eux leurs prétendues fêtes dans de licencieuses orgies », et dont « il n'y avait qu'une épingle à détacher de la draperie pour en faire la Débauche ». Les têtes d'Hébert, de Cloots, de Chaumette tombèrent, — et aussi celles de Danton, de Camille Desmoulins, de tous ceux en qui vivait l'énergie de la République.

Le lendemain du jour où fut consommé ce dernier sacrifice, le 17 germinal, Couthon vient annoncer à la tribune de la Convention que le Comité de Salut public préparait un projet de fête décadaire dédiée à l'Éternel.

A la même époque, il se passait des choses graves à l'Institut de musique. Il nous faut bien poursuivre parallèlement l'histoire de cette école avec celle des faits généraux : ici du moins le récit que nous aurons à faire aura l'avantage de mêler un peu de bonne humeur à la hantise de ces heures cruelles; dans le spectacle de la vie révolutionnaire en l'an II, il viendra fort à propos pour former la diversion d'un intermède comique.

Le lendemain de l'exécution d'Hébert, Sarrette fut arrêté!

Et c'était bien d'une arrestation politique qu'il s'agissait. Le futur directeur du Conservatoire s'était compromis avec les amis du Père Duchesne. Il était suspect; il devenait un ennemi de l'État.

Il faut bien l'avouer : Sarrette avait vraiment trop de peine à se tenir tranquille. Alors qu'il lui eût été si facile de s'enfermer en toute quiétude dans l'exercice de ses fonctions administratives, où il avait déjà fort à faire, quand il n'avait qu'à suivre le courant établi par l'impulsion des collaborateurs éminents qui l'entouraient, il ne pouvait se tenir de retourner à ses anciennes habitudes d'agitateur. Il était membre du Comité révo-

lutionnaire de sa section, — la section de Brutus. On y dénonçait, comme partout. Cette fois, c'est lui qui fut la victime. Un certain chevalier Saint-Dizier, « aristocrate, compromis dans les intrigues de Roland », lui fit grief « de son zèle pour la débâcle des prêtres et des églises ». Il articula des faits : Sarrette serait parti un jour de Paris, avec une mission peu définie, à la tête d'un détachement de la force armée, et aurait été fermer l'église de Gagny, « où son ami Gosset (*sic*) le musicien a une maison de campagne », arrêter le curé et prêcher la population. Il aurait, d'autre part, à peu près extorqué par intimidation 1 200 livres à Le Normand d'Étiole, ex-fermier général, ex-mari de Mme de Pompadour, pour payer les frais d'un temple à la Raison. Une autre dénonciation le représente comme un ami du libraire Chardin, son collègue au Comité révolutionnaire de sa section, emprisonné comme complice d'Hébert et compris dans le même acte d'accusation que Chaumette, Gobel, le général Dillon, — d'ailleurs acquitté. On racontait encore qu'aux funérailles de Marat, il avait fait passer ses musiciens par une des petites rues aboutissant à la rue Saint-André-des-Arts et quitté avec eux le cortège, en disant « d'un ton ironique » que « c'est ma foi donner bien des preuves de patriotisme que d'avoir été jusque-là pour Marat ». Les commentaires dont ces faits sont accompagnés sont unanimes pour le désigner comme un homme très habile, « un intrigant qui joue tous les rôles », dit l'un, « un homme très adroit » risque simplement l'autre; et son biographe, M. Constant Pierre, ajoute judicieusement : « Nous le croyons sans peine, car il lui fallut de réelles qualités pour triompher des difficultés que les événements faisaient naître à chaque instant ».

Bref, le Comité de Sûreté générale signa l'ordre d'ar-

restation de Sarrette ; le 5 germinal an II (25 mars 1794), celui-ci fut conduit à Sainte-Pélagie.

Les musiciens de l'Institut national firent, comme de raison, tout ce qui était en leur pouvoir pour obtenir sa libération. Vény, sergent-major du corps de musique et secrétaire de l'Institut, assura au Comité que son chef était « victime d'une intrigue ourdie par Roland ». Le pauvre Roland !... La section de Brutus attesta qu'il avait toujours été « ardent patriote », « l'âme des patriotes de la section ». Le meilleur argument en sa faveur fut qu'on avait besoin de lui, dans un intérêt public, pour former les corps de musique destinés à l'armée du Nord. Il fut donc remis en liberté provisoire, sous la surveillance d'un garde. Enfin les membres de l'Institut insistèrent : en leur nom, Gossec, Méhul, Lesueur[1] signèrent une pétition pour obtenir sa mise hors de cause définitive. Après tout, Sarrette était un trop petit compagnon pour être digne des premiers rôles. Il ne valait pas l'échafaud ! On le relâcha donc : le 21 floréal, il put vaquer librement à ses travaux.

Ce ne fut pas d'ailleurs la fin de ses tribulations. Sarrette s'était trop compromis par ses coups de tête pour être oublié si vite ; inscrit sur la liste des terroristes, il fut arrêté de nouveau après le 9 thermidor ; ses armes lui furent retirées ; et l'on ne sait trop ce qui serait advenu de lui, sous ce régime aussi peu clément que celui de la terreur précédente, si Chénier, le meilleur ami de l'Institut de musique, devenu membre du

1. Quand on se rappelle quelle fut, sept ans plus tard, la conduite peu généreuse de Sarrette à l'égard de Lesueur, cet homme de génie, ce grand cœur, qui venait, dans une circonstance inquiétante, mettre ainsi l'autorité de son nom au service d'une cause qui n'était peut-être pas excellente, on est autorisé à faire certaines réflexions....

Comité de Sûreté générale, ne fût intervenu pour le faire rayer de la liste des nouveaux suspects.

Et quand, devenu vieux, le diable se fit ermite, il fit raconter par ceux qu'il chargea d'écrire sa biographie que Robespierre l'avait fait plonger dans les cachots de la Terreur parce qu'un de ses élèves avait été entendu jouant l'air aristocrate : « O Richard, ô mon Roi! » On le crut ingénument, et l'on a répété cette histoire avec autant de complaisance qu'on en a mis à redire celle, dans le même goût, de Marie-Antoinette jouant le *Ça ira* sur son clavecin. Il fit ajouter que, si le « proconsul » consentit à ce qu'il fût mis en liberté provisoire, — sous la garde d'un gendarme qui (autre détail nécessaire) ne le quittait jamais, même la nuit dans la chambre où il reposait avec son épouse, — c'est qu'il était nécessaire à la préparation de la fête de l'Être suprême. Mais les dates s'opposent encore à ce que nous accueillions cette nouvelle hâblerie gasconne : quand Sarrette sortit de prison, six semaines restaient avant cette fête, et le principe n'en était pas encore voté.

Il se pourrait cependant qu'il fût demeuré quelque chose du souvenir de ces frasques dans la mémoire des hommes qui détenaient alors l'autorité. Dans la préparation de la fête de l'Être suprême à laquelle nous allons assister, nous constaterons chez ceux-ci un air de sévérité que nous n'avions pas encore aperçu dans leurs rapports avec les musiciens. Mais, en définitive, tout se passa bien, et l'Institut national de musique trouva dans la fête printanière de l'an II la plus magnifique occasion de se couvrir de gloire qu'elle eût jamais rencontrée jusqu'alors.

II

Le 18 floréal an II, à la séance de la Convention, Robespierre monta à la tribune, et, au nom du Comité de Salut public, lut son rapport « Sur les Rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains, et sur les fêtes nationales ». Il y travaillait avec soin depuis un mois. C'est un morceau en effet très étudié, et qui, en son ton dogmatique tout différent des véhémentes apostrophes de Mirabeau et de Danton, peut compter comme un des modèles caractéristiques de l'éloquence révolutionnaire. La première partie, toute politique, est inspirée par les préoccupations ambiantes; l'orateur ne peut se tenir d'insulter à la mémoire de ses ennemis vaincus, sur cette même tribune, où, dans quelques semaines, il entendra monter à lui la réplique vengeresse : « Le sang de Danton l'étouffe! » Mais quand, ayant satisfait ses haines, il arrive aux idées générales, son ton s'élève, et il parle de l'éducation morale en des termes dont l'élévation fut fort admirée. « Robespierre, parlant de l'Être suprême au peuple le plus éclairé du monde, dit Boissy d'Anglas, me rappelait Orphée enseignant aux hommes les premiers principes de la civilisation et de la morale. »

Il dit :

Le véritable prêtre de l'Être suprême, c'est la nature; son temple, l'univers; son culte, la vertu; ses fêtes, la joie d'un grand peuple rassemblé sous ses yeux pour resserrer les doux nœuds de la fraternité universelle, et pour lui présenter l'hommage des cœurs sensibles et purs.

Attachons la morale à des bases éternelles et sacrées; inspirons à l'homme ce respect religieux pour l'homme, ce sentiment profond de ses devoirs qui est la seule garantie du bonheur social; nourrissons-le par toutes nos institutions; que l'éducation publique soit surtout dirigée vers ce but : vous lui inspirerez sans doute un grand caractère, analogue à la nature de notre gouver-

nement et à la sublimité des destinées de notre république ; vous sentirez la nécessité de la rendre commune et égale pour tous les Français.

Pour l'atteindre, ce but, il faut instituer des fêtes nationales : Robespierre y voit une partie essentielle de l'éducation publique.

Rassemblez les hommes, vous les rendrez meilleurs; car les hommes rassemblés cherchent à se plaire, et ils ne pourront se plaire que par les choses qui les rendent estimables. Donnez à leur réunion un grand motif moral et politique, et l'amour des choses honnêtes entrera avec le plaisir dans tous les cœurs, car les hommes ne se voient pas sans plaisir.

L'homme est le plus grand objet qui soit dans la nature, et le plus magnifique de tous les spectacles c'est celui d'un grand peuple assemblé. On ne parle jamais sans enthousiasme des fêtes nationales de la Grèce; cependant elles n'avaient guère pour objet que des jeux où brillaient la force des corps, l'adresse, ou tout au plus le talent des poètes et des orateurs : mais la Grèce était là; on voyait un spectacle plus grand que les jeux; c'étaient les spectateurs eux-mêmes, c'était le peuple vainqueur de l'Asie, que les vertus républicaines avaient élevé quelquefois au-dessus de l'humanité; on voyait les grands hommes qui avaient sauvé et illustré la patrie; les pères montraient à leurs fils Miltiade, Aristide, Épaminondas, Timoléon, dont la seule présence était une leçon vivante de magnanimité, de justice et de patriotisme.

Combien il serait facile au peuple français de donner à ses assemblées un objet plus étendu et un plus grand caractère ! Un système de fêtes nationales bien entendu serait à la fois le plus doux lien de fraternité et le plus puissant moyen de régénération.

Ayez des fêtes générales et plus solennelles pour toute la république; ayez des fêtes particulières et pour chaque lieu, qui soient des jours de repos, et qui remplacent ce que les circonstances ont détruit.

Que toutes tendent à réveiller les sentiments généreux qui font le charme et l'ornement de la vie humaine, l'enthousiasme de la liberté, l'amour de la patrie, le respect des lois; que la mémoire des tyrans et des traîtres y soit vouée à l'exécration; que celle des héros de la liberté et des bienfaiteurs de l'humanité y reçoive le juste tribut de la reconnaissance publique; qu'elles puisent leur intérêt et leur nom même dans les événements immortels de notre révolution et dans les objets les plus sacrés et les plus chers au cœur de l'homme; qu'elles soient embellies et distinguées par les emblèmes analogues à leur objet particulier invitons à nos fêtes et la nature et toutes les vertus; que toutes

soient célébrées sous les auspices de l'Être suprême; qu'elles lui soient consacrées; qu'elles s'ouvrent et qu'elles finissent par un hommage à sa puissance et à sa bonté [1].

Pour conclure, Robespierre lut un projet de décret déclarant, par son premier article, que « le peuple français reconnaît l'existence de l'Être suprême et l'immortalité de l'âme », et par les articles suivants, instituant une série de fêtes nationales, les unes à dates fixes, les autres célébrées chaque décadi.

Il ne semble guère qu'il soit possible d'exagérer l'importance d'une proposition aussi hardie : au point de vue de la vie sociale et religieuse, sa portée est considérable. On se rappelle la parole de Gœthe au soir de Valmy : « En ce jour commence une ère nouvelle »; et quand, plus tard, le poète revit les compagnons devant lesquels il l'avait prononcée, ils convinrent qu'il avait eu raison plus qu'il ne croyait lui-même, puisque l'adoption du calendrier républicain, partant du même jour, avait en effet renouvelé l'ordre du temps. Il y avait, quand Robespierre parla, quelques mois seulement que ce calendrier, aux noms si poétiques, était entré dans l'usage; mais il ne suffisait pas que la réforme fût dans les mots. Le décadi avait supplanté le dimanche : donc il

1. Les idées que Robespierre exprimait ainsi dans son style étaient si bien alors celles de tout le monde que, quelques mois auparavant, la Convention les avait entendu exposer par Danton même, avec plus de concision, et non moins de fermeté : « Le peuple entier doit célébrer les grandes actions de notre Révolution. Il faut qu'il se réunisse dans un vaste temple, et je demande que les artistes les plus distingués concourent pour l'élévation de cet édifice où, au jour indiqué, seront célébrés des jeux nationaux. Si la Grèce eut ses jeux olympiques, la France solennisera aussi ses jours sans-culottides. Le peuple aura des fêtes, dans lesquelles il offrira de l'encens à l'Être suprême, au maître de la nature.... Donnons des armes à ceux qui peuvent les porter, de l'instruction à la jeunesse, et des fêtes nationales au peuple. » *Moniteur*, séance du 6 frimaire an II.

fallait de même remplacer la messe. C'est à quoi allaient servir les fêtes décadaires, consacrées tour à tour à l'Être suprême et à la Nature, au Genre humain, au Peuple français, aux bienfaiteurs de l'humanité, aux martyrs de la Liberté, à la République, etc. De même, le christianisme avait à célébrer les jours de ses grands mystères : Pâques, Noël, etc. : la République fêtera donc aussi ses anniversaires, le 14 juillet, le 10 août, etc. La religion républicaine est fondée. Elle a son Dieu, ses saints, — son pape aussi.

L'article quinzième et dernier de la proposition de Robespierre était ainsi conçu :

Il sera célébré, le 20 prairial prochain, une fête nationale en l'honneur de l'Être suprême.

David est chargé d'en présenter le plan à la Convention nationale.

L'ensemble du projet ayant été voté sur-le-champ par la Convention, David monta à son tour à la tribune, et donna lecture de son *Plan de la fête à l'Être suprême*, qui fut également approuvé.

Ce plan, pris dans ses grandes lignes, divisait la journée de fête en deux parties : le matin, réunion du peuple dans le Jardin des Tuileries et discours du président; puis, après un long cortège processionnel, seconde cérémonie, au Champ de Mars, composée presque exclusivement de musique.

Voici d'ailleurs en quels termes le document définit la participation de la musique à ces divers moments :

Aux Tuileries d'abord :

« La Convention nationale, *précédée d'une musique éclatante*, se montre au peuple....

« Après cette cérémonie *que termine un chant simple et joyeux*, le bruit des tambours se fait entendre, le son perçant de la trompette éclate dans les airs.... »

Le cortège s'étant mis en marche et chacun ayant pris sa place au Champ de Mars, « *les accords touchants d'une musique harmonieuse se font entendre* : les pères accompagnés de leurs fils, chantent une première strophe.... Tout le peuple répète la finale.... Les filles avec leurs mères chantent une seconde strophe.... Le peuple répète.... Une troisième et dernière strophe est chantée par le peuple entier...., *Un chant mâle et guerrier répond au bruit du canon* ».

Il restait un peu plus d'un mois pour la réalisation de ce projet grandiose. C'était assez, mais, même en ces temps d'activité surabondante, ce n'était pas trop. Le 21 floréal, un arrêté du Comité de salut public chargea la Commission exécutive de l'instruction publique de s'occuper de l'organisation des fêtes nationales, et, le 26, lui donna mandat spécial pour la préparation de la fête à l'Être suprême. L'architecte Hubert, beau-frère de David, était chargé d'en assurer l'exécution matérielle.

De ce qui se passa au sein des comités depuis cette date jusqu'au 17 prairial, trois jours avant la fête, nous ignorons tout. Nous voyons seulement, par les procès-verbaux du Comité d'Instruction publique, qu'il n'y avait presque pas de jour qu'on n'eût à y prendre connaissance de quelque hymne à l'Être suprême ou d'autres pièces de circonstance que lui communiquaient des poètes plus ou moins obscurs; mais le Comité passait à l'ordre du jour sur ces poésies, ou les renvoyait à un de ses membres.

III

A qui donc incombait la mission de préparer la fête? Pour la partie lyrique, il ne pouvait y avoir aucun doute : c'était à l'Institut national de musique.

L'Institut n'était pas seulement un groupe d'artistes, un orchestre, une école : c'était une autorité. Quand le Comité d'Instruction publique avait à se prononcer sur quelque affaire musicale, sa réponse (les procès-verbaux l'attestent) était invariable : « Renvoyé à l'Institut ». Pour lui, nous savons à quel objet il répondait par son origine même : le service des fêtes nationales était sa raison d'être. Depuis quatre ans passés, sous quelque titre que ce fût, maîtres et élèves s'étaient acquittés de leur tâche à la satisfaction générale, sans que jamais personne fût venu du dehors pour dire comment il fallait faire : il est donc de toute évidence qu'ils pensèrent être autorisés à agir pour la fête du 20 prairial comme ils n'avaient jamais cessé de le faire pour les autres. Et comme, depuis 1790, Marie-Joseph Chénier était le poète attitré des fêtes nationales et le fidèle collaborateur de Gossec, il apparut que cette association continuait d'être inéluctable : il fut donc tout naturellement désigné pour écrire les vers de l'*Hymne à l'Être suprême*, et ceux d'un chant populaire qui devait clore la cérémonie. On a dit que Barère fut appelé à se prononcer sur ce choix : cela peut être; mais il ressort de ce qui précède que, de quelque autorité qu'il fût investi, sa part d'initiative ne fut pas grande, et qu'il se borna à sanctionner une pratique dès longtemps établie.

Gossec put donc se mettre tranquillement en devoir de composer la musique de l'hymne. Le plan de David annonçait vaguement, pour la première partie de la cérémonie du Champ de Mars, « les accords touchants d'une musique harmonieuse »; mais un autre document précisa bientôt : le *Détail des cérémonies et de l'ordre à observer dans la fête de l'Être suprême*, véritable programme de la journée, qui fut connu du public vers le milieu de prairial. Il spécifiait ceci :

« Aussitôt que tout sera rangé dans l'ordre, le corps de musique exécutera seul un hymne à la divinité. »

Le corps de musique, c'était, pour l'accompagnement instrumental, l'Institut national au grand complet. Pour chanter, les chœurs de l'Opéra, renforcés, sans aucun doute, de tout ce que Paris comptait de chanteurs professionnels. Les voix de femmes, à l'encontre de la plupart des exécutions antérieures, n'étaient pas exclues. Au total, plusieurs centaines d'exécutants exercés. Sûr du concours d'une masse vocale et instrumentale aussi imposante, ayant en main des vers auxquels le poète avait visiblement donné des soins particuliers, Gossec pensait n'avoir à s'inquiéter de rien : il entreprit d'écrire une composition plus grandiose que tout ce qu'il avait produit jusqu'alors.

La poésie de Chénier lui offrait en effet la matière d'une construction monumentale : vingt strophes, dans la forme bien française (classique depuis Malherbe, et dans laquelle Chénier lui-même avait écrit presque tous ses premiers poèmes) de trois alexandrins suivis d'un vers octosyllabique. L'ensemble eût été trop long s'il avait fallu tout chanter : Gossec choisit douze de ces quatrains, qu'il réunit deux par deux, de manière à en former six strophes de huit vers. Mais il ne les traita pas en couplets : sa musique était disposée de manière que les strophes se succédassent dans un ordre savamment varié, tantôt sur une musique différente, tantôt avec des retours de phrases qui prenaient harmonieusement leur place dans la symétrie.

La première strophe était une prière, la prière du peuple entier :

Source de vérité qu'outrage l'imposture,
De tout ce qui respire éternel protecteur,

Dieu de la liberté, père de la nature,
Créateur et conservateur,

O toi, seul incréé, seul grand, seul nécessaire,
Auteur de la vertu, principe de la loi,
Du pouvoir despotique immuable adversaire,
La France est debout devant toi.

Il y a dans ces vers un souffle qui rappelle celui du *Polyeucte* de notre vieux Corneille, tandis que le vers final vient, avec une belle concision, replacer l'œuvre dans son milieu de temps et d'espace. Gossec écrivit pour cet exorde une musique proche parente de son œuvre inaugurale, *le Chant du 14 Juillet*; dont on peut reconnaître au passage quelques formules : il ne pouvait faire choix d'un plus beau modèle. Peut-être est-il permis de découvrir dans le prototype une inspiration plus directe, plus de sincérité, plus d'âme; mais la plus grande richesse des moyens utilisés dans l'œuvre seconde lui donne l'apparence d'une beauté plus imposante. L'orchestre, où les instruments de cuivre dominent, — trombones, trompettes, cors, — accompagne le chant avec la plénitude d'un orgue aux mille jeux; les accords des voix, très harmonieusement disposés, ont des inflexions d'une grande suavité. Le mouvement est lent, soutenu; le sentiment, celui d'une piété sincère, sinon de la foi.

Une seconde strophe module dans un ton plus sombre : elle maintient le mouvement lent; mais l'orchestre, cessant de procéder par longues notes, mêle des dessins plus mouvementés aux accords toujours soutenus des voix. C'est qu'en effet l'invocation dit la puissance du dieu des tempêtes :

Ta main lance la foudre et déchaîne les vents....

La troisième strophe, plus sereine, fait revenir au

chant les harmonies contemplatives de la première : « Tes autels sont épars dans le sein des campagnes.... » Mais, à la quatrième, le ton se hausse à celui de l'imprécation, car le poète maudit les ennemis vaincus, et songe que l'Être suprême a présidé à leur défaite :

> Ton invisible bras guidait notre courage,
> Tes foudres marchaient devant nous.

Ici, les voix d'hommes, réunies en un ferme unisson, font retentir un anathème dont nous retrouvons l'accent musical dans des œuvres de 1830, mais que l'histoire doit signaler comme ayant été suggéré pour la première fois à Gossec quand il eut à traduire les indignations de Robespierre : je n'en connais pas d'exemple dans l'art antérieur. Cet épisode, avec lequel le mouvement s'anime, sert de transition pour aboutir à la péroraison musicale, faite d'une cinquième et d'une sixième strophe répétant l'une après l'autre la même musique belliqueuse et triomphale :

> A venger les humains la France est consacrée.
> . . . .
> Que notre Liberté, guidant nos étendards,
> Fasse à jamais fleurir sous ses palmes fécondes
> Les vertus, les lois et les arts [1].

Le plan de David disait en outre, parlant du chant populaire qui devait terminer la fête :

Les pères, accompagnés de leurs fils, chantent une première strophe ; ils jurent ensemble de ne plus poser les armes qu'après avoir anéanti les ennemis de la République : tout le peuple répète la finale. Les filles avec leurs mères, les yeux fixés vers la voûte céleste, chantent une seconde strophe... le peuple répète

1. Sur la forme primitive et les divers remaniements des *Hymnes à l'Être suprême*, ainsi que sur les documents qui nous ont fait connaître ces œuvres et les discussions et incidents qu'ils ont provoqués, voir l'Appendice.

les expressions de ces sentiments sublimes inspirés par l'amour sacré des vertus. Une troisième et dernière strophe est chantée par le peuple entier. Tout s'émeut, tout s'agite : hommes, femmes, filles, vieillards, enfants, font tous retentir l'air de leurs accents.... Une décharge formidable d'artillerie, interprète de la vengeance nationale, enflamme le courage de nos républicains; elle leur annonce que le jour de gloire est arrivé ; un chant mâle et guerrier, avant-coureur de la victoire, répond au bruit du canon. Tous les Français confondent leurs sentiments dans un embrassement fraternel ; ils n'ont plus qu'une voix, dont le cri général : *Vive la République*! monte vers la Divinité.

Le chant ainsi décrit par avance était destiné à être chanté par les délégués des sections de Paris, au nombre de 2 400, étagés sur une montagne artificielle érigée au Champ de Mars; le peuple entier devait répondre aux refrains. Le *Détail des cérémonies*, rompant avec la phraséologie du *Plan*, donnait ces instructions plus précises :

Les vieillards et les adolescents qui seront sur la montagne chanteront une première strophe sur l'air des Marseillais, et jureront ensemble de ne poser les armes qu'après avoir anéanti les ennemis de la République.

Tous les hommes répandus dans le Champ de la Réunion répéteront en chœur le refrain.

Les mères de famille et les jeunes filles placées sur la montagne chanteront une seconde strophe : celles-ci promettront de n'épouser que des citoyens qui auront servi la patrie, et les mères remercieront l'Être suprême de leur fécondité.

Toutes les femmes répandues dans le Champ de la Réunion répéteront ensemble le refrain.

La troisième et dernière strophe sera chantée par tout ce qui sera sur la montagne.

Le peuple entier répétera en chœur le dernier refrain.

Les vieillards, les adolescents, les mères de famille et les jeunes filles placés sur la montagne seront guidés pour le chant de chaque strophe par le chœur de musique.

Là, les musiciens n'eurent pas à se donner grand'-peine, car, par un très juste sentiment de la situation, le chant choisi pour répondre aux intentions des premiers organisateurs, c'est-à-dire pour être chanté par le

peuple, n'était autre que le plus populaire de tous les chants de la Révolution : *la Marseillaise.* Chénier encore fut chargé d'y adapter des paroles nouvelles, et cette partie du programme ne donna lieu à aucun incident.

Pour les marches qui devaient accompagner le cortège, pour la « grande symphonie » que le *Détail* inscrit comme devant être exécutée au Champ de Mars entre l'*Hymne à l'Être suprême* et les strophes finales sur l'air de *la Marseillaise*, le répertoire de l'Institut national de musique fournissait abondamment ce qui pouvait être nécessaire dans cet ordre d'idées.

Est-ce tout? Non pourtant, car nous n'avons parlé que de la cérémonie du Champ de Mars. Bien qu'elle comprît le principal de la musique, l'autre partie de la fête, celle qui avait lieu aux Tuileries, ne devait pas en être entièrement dénuée. En effet, nous avons vu déjà le *Plan* de David lui faire la part suivante : la Convention entre précédée d' « une musique éclatante », et la cérémonie se termine par « un chant simple et joyeux ». Le *Détail*, de son côté, après avoir marqué la place du « corps nombreux de musique » sur les deux rampes du perron, dit qu'après le premier discours du président « on exécutera une symphonie », et qu'après le second discours le peuple répondra « par des chants et des cris d'allégresse ». Il y a quelques contradictions entre ces deux documents. Mais les faits accomplis vont les mettre d'accord : ils sont plus importants que les projets. Or, nous savons de source certaine qu'à la cérémonie des Tuileries il fut chanté un *Hymne à l'Être suprême* qui n'est pas celui que Chénier et Gossec avaient composé pour le Champ de Mars. La musique était encore de ce dernier, mais toute différente de l'autre : à l'unisson une strophe sur deux, simple comme

un cantique populaire, — et il le fallait bien, car cet hymne était destiné à être chanté par le peuple entier. Les paroles étaient d'un poète obscur, qui donna par la suite quelques autres couplets aux fêtes nationales, mais qui, à la fête de l'Être suprême, était à son début, Th. Desorgues.

Ce morceau a tenu dans le programme la place prévue pour « le chant simple et joyeux » du *Plan* de David, pour « les chants et les cris d'allégresse » du *Détail*. Nous verrons par la suite s'il est possible de fixer plus ou moins exactement la date où il fut composé. En tout cas, il était utile de spécifier dès maintenant, pour la clarté d'un récit qui risquerait d'être embrouillé (tant les documents sont confus et contradictoires), que, pour la fête du 20 prairial, il fut préparé deux *Hymnes à l'Être suprême*, bien distincts l'un de l'autre, l'un, le « grand chœur », sur les vers de Chénier, fait pour être exécuté par le « corps de musique » au Champ de Mars, l'autre, le « petit chœur », sur les vers de Desorgues, chanté aux Tuileries par le peuple, les deux poèmes ayant été mis en musique, sous deux formes très différentes, par Gossec.

Avec tant de besogne, on ne perdit pas son temps à l'Institut national de musique pendant les quinze premiers jours de prairial. Mais enfin, la musique du grand chœur était composée, les parties copiées (et ce matériel n'était pas peu de chose); bref tout paraissait aller le mieux du monde, — quand soudain se produisit un coup de théâtre.

A une date très rapprochée du jour de la fête — le 16 prairial, précisent certains historiens. — Sarrette, étant venu à la Commission exécutive de la fête, y rencontra Robespierre, qui venait d'être élu président de

la Convention. Que se passa-t-il dans cette entrevue? Nous ne pouvons le dire d'une façon positive et circonstanciée. En bloc : Robespierre fit défense à l'Institut national de musique de chanter les vers de Chénier; il ordonna en outre qu'un *Hymne à l'Être suprême* fût chanté aux Tuileries, entre les deux parties de son discours, et qu'il fût chanté par le peuple. C'était tout, et c'était clair.

L'on devine le désarroi quand Sarrette revint à l'Institut apportant cette nouvelle! Plus que trois jours, et tout à refaire!

Mais d'abord, quelle était donc la cause de cette interdiction des vers de Chénier? Les deux écrivains qui, seuls à nous renseigner sur ces incidents, nous ont, très tardivement (quarante-sept ans, soixante-deux ans après l'événement) apporté l'écho des souvenirs de Sarrette et de Gossec, ont fait là-dessus des contes qu'il n'est guère possible de prendre au pied de la lettre. L'un veut que Robespierre se soit refusé à admettre à la fête à laquelle il devait présider les vers d'un « fédéraliste », un « girondin », tandis que l'autre prétend qu'il se serait senti visé par les expressions d'une strophe invoquant le Dieu qui « sous le dais fait pâlir la puissance », Dieu « tourment du crime heureux ».

Ce dernier témoignage est récusé par une observation des plus péremptoires : la strophe en question est une de celles que Gossec a omis de mettre en musique.

Pour l'autre imputation, elle est vague.

Pourtant, ne pourrait-il pas se faire qu'il y eût quelque chose de fondé dans cette dernière, et que les vers de Chénier eussent été écartés pour des causes politiques? L'examen sommaire du rôle joué par le poète dans la vie révolutionnaire va peut-être nous dire si cette hypothèse n'est pas plausible.

Marie-Joseph Chénier, plus jeune de deux ans que son frère André, entre dans la vie publique en 1789, où il fait représenter son *Charles IX*, bientôt suivi d'*Henri VIII*, *Calas*, *Caïus Gracchus*, *Fénelon*. Dès 1790 il compose son beau *Chant du 14 Juillet*, et multiplie les hymnes pour chacune des fêtes nationales, dont il semble devenir le poète attitré et presque unique. Membre de la Convention, il est dévoué à la République, mais ne cèle pas ses sympathies pour les girondins proscrits. Son frère, pendant ce temps, est lancé à fond dans l'action contre-révolutionnaire. Lui-même est suspect de modérantisme. En septembre 1793, lors de l' « épuration » des Comités, il cesse d'être membre de celui d'Instruction publique. Et déjà, le mois précédent, nous l'avons vu supplanté comme poète : à la fête du 10 août, dont David était l'organisateur, c'est un nommé Varon, rencontré ce jour-là pour la première et dernière fois, qui fut chargé d'écrire les vers de tous les hymnes, — et ils furent nombreux. Il reparaît pourtant, et, à la fin de 1793, reprend son rôle de poète national. Il faut l'avouer, d'ailleurs : il est toujours prêt à s'associer aux manifestations les plus diverses, et ses vers semblent aller à toute fin. On a vu servir les uns à la fête de révolte de Châteauvieux, tandis que d'autres avaient été commandés pour les cérémonies les plus officielles. Maintenant, il écrit pour Gossec un *Hymne à la Liberté*, que des circonstances fortuites vont faire chanter à Notre-Dame pour la fête de la Raison ; puis, tout à fait franchement cette fois, il compose un *Hymne à la Raison*, et celui-ci transformé à son tour, va, au bout de trois mois, grâce à une strophe ajoutée, devenir une espèce d'hymne à l'Être suprême. Car on est à présent tout à l'Être suprême ; Chénier va donc composer encore l'hymne qui doit retentir harmonieusement à la fête instituée par Robespierre.

Mais les temps sont devenus orageux. Lui-même est aux prises avec la tempête. Son *Timoléon*, en répétition au Théâtre-Français, est l'objet des notes les plus défavorables. « La représentation de cette tragédie, écrit Payan, produirait je pense les plus mauvais effets... nous ne verrions plus sur le théâtre que des rois honnêtes gens et des républicains modérés. Belle leçon à présenter au peuple! » Et plus tard : « La tragédie de *Timoléon* peut devenir très dangereuse.... L'auteur peut-il avoir mis dans sa pièce des sentiments révolutionnaires qui lui sont étrangers? » Le soir même, après le tumulte de la répétition générale, Chénier brûle son œuvre. Cela le 19 floréal, lendemain du jour où la Convention a voté la célébration prochaine de la fête à l'Être suprême.

Et maintenant, c'est l'*Hymne à l'Être suprême* lui-même que Robespierre interdit.

Dépassons cette époque pour embrasser l'ensemble des événements. Deux jours après la fête, Robespierre fait voter la loi du 22 prairial, par laquelle Chénier se sent menacé. Il fuit de chez lui et va demander asile à ses amis de l'Institut de musique. Méhul met en musique son meilleur poème, *le Chant du Départ* : il croit prudent de ne pas le signer, et le laisse exécuter sans dire qu'il en est l'auteur. L'interdiction des vers de l'*Hymne à l'Être suprême* subsiste : l'Institut national publie la musique de Gossec et la fait entendre publiquement; mais d'autres paroles ont été substituées à celles de Chénier.

Arrive enfin une dernière fête, celle qu'on avait projetée en l'honneur de Bara et Viala pour le 10 thermidor, et qui n'eut pas lieu. On en connaît le programme, établi par David. Pas un vers de Chénier n'y figure. La proscription littéraire est complète.

Est-il nécessaire de rappeler qu'au moment même

où cette fête se préparait, la tête d'André Chénier tombait sur l'échafaud?

Je pense que cet ensemble de faits permet d'apercevoir clairement la progression du désaccord qui exista entre M.-J. Chénier et, sinon Robespierre en personne, du moins le gouvernement auquel l'histoire a associé son nom. L'interdiction des vers à l'Être suprême n'en est qu'un épisode. Qu'un mot, une strophe, ou peut-être le ton de la pièce entière, ait déplu à Robespierre, cela peut être, nous n'en savons rien; en tout cas, ce ne fut qu'un détail, un prétexte : à regarder au fond des choses, c'est moins la poésie que le poète qu'on voulut écarter.

Encore Chénier put-il s'estimer heureux que son poème fût la seule victime. Les hommes de la Convention avaient quelques raisons de connaître les méthodes de gouvernement de Robespierre : ils l'avaient vu, pour inaugurer une politique nouvelle, vouloir, avec une logique implacable, que tout fût nouveau, les hommes d'abord, et, pour cela, supprimer ceux qui représentaient les tendances d'hier, ceux qu'on avait vus à l'œuvre depuis 1789, Danton, Camille Desmoulins. Chénier pouvait passer pour un de ces hommes-là : il y avait quatre ans qu'on entendait ses hymnes dans toutes les fêtes; naguère, il avait chanté la Raison d'Hébert : cela seul ne l'eût-il pas, aux yeux de Robespierre, rendu indigne d'être associé à la célébration de l'Être suprême? Comme il n'était qu'un poète, on se contenta de supprimer ses vers. Mais s'il craignit pour sa personne, il faut avouer que cela était assez naturel. Et quand le cauchemar eut pris fin, ce fut en toute sincérité qu'il écrivit ce vers, commençant un hymne que Méhul mit en musique :

Salut, neuf thermidor, jour de la délivrance!

Plus tard, il a parlé sur le ton d'une colère qui ne se lassa pas de ce régime sous lequel « l'ignorance orgueilleuse et cruelle, ne pouvant dominer que par des moyens tyranniques, étouffait les lumières, proscrivait les talents ». David aussi fut l'objet de ses rancunes : « Je sais combien il a été injuste envers les artistes, et personne ne connaît plus que moi peut-être jusqu'où il a poussé la prévention ». Le rapprochement de ces souvenirs avec l'éviction dont il avait eu à souffrir aux trois principales fêtes dirigées par David (10 août 1793, Être suprême, Bara et Viala) n'est pas pour démentir ces paroles.

Mais revenons en prairial.

Donc, Robespierre a parlé. Ses deux ordres sont parfaitement distincts : 1° ne pas chanter les vers de Chénier, 2° faire chanter un *Hymne à l'Être suprême* par tout le peuple.

Le premier entraînait-il nécessairement le retrait de la musique déjà composée par Gossec? Point du tout, s'il était possible de la chanter sur d'autres paroles : un morceau de ce style était au contraire indispensable à la place qui lui était assignée dans la cérémonie du Champ de Mars.

C'est ici qu'entre en scène, comme un *Deus ex machinâ,* le poète d'occasion (jamais cette qualification ne fut mieux appliquée!) Théodore Desorgues, qui va sauver la situation, — et désormais les gasconnades vont avoir beau jeu! Songeons y : Desorgues était tout fraîchement débarqué d'Aix en Provence, et nous connaissons déjà Sarrette! Le nouveau venu était fils d'un avocat; il avait pour signe particulier, au rapport unanime de ceux qui ont parlé de lui, d'être bossu, et il professait un républicanisme exalté. Sous l'Empire, il se lança dans l'op-

position, fut interné comme fou, et mourut en 1808. La fête de l'Être suprême fut son plus beau jour de gloire.

Les tardifs narrateurs de cette histoire, tout en apportant certaines lumières qui sans eux feraient défaut, sont, dans le détail, incertains et contradictoires. Et d'abord, c'est à eux qu'est due cette fâcheuse confusion des deux *Hymnes à l'Être suprême* en un seul qui a rendu si difficile à ceux qui sont venus plus tard la tâche de se reconnaître. Heureusement ce chaos est débrouillé; nous savons maintenant qu'il existe deux *Hymnes à l'Être suprême* : le « grand chœur », dont Gossec a composé la musique sur les vers de Chénier, et qui est achevé au moment où nous sommes parvenus; le « petit chœur », encore à mettre en musique lorsque apparaît Desorgues, puisque c'est lui qui en apporte les paroles.

Au dire de Zimmermann, parlant d'après Sarrette, c'est celui-ci qui, aussitôt après son entrevue avec Robespierre, serait allé demander à Desorgues de parodier l'hymne de Chénier. D'après Adolphe Adam, Desorgues serait venu lui-même lui présenter ses vers. P. Hédouin, rapportant les souvenirs de Gossec, dit au contraire : « Le lendemain à six heures du matin (quelle précision admirable! après soixante ans!) Théodore Desorgues arriva, conduit par le hasard, chez Gossec, et lui proposa de mettre en musique des paroles qu'il avait faites sur le sujet à l'ordre du jour. » Voilà des renseignements qui ne s'accordent guère. Il est permis, je pense, de les récuser tous trois, au moins dans leurs détails, et de leur substituer une conjecture mieux d'accord avec la réalité des choses, à savoir que Desorgues ne fit point ses vers pour remplacer ceux de Chénier, mais qu'il les avait composés dès avant ces incidents, et portés à l'Institut national de musique, à qui il en fut

adressé bien d'autres [1], et où ils se trouvèrent juste à point pour être utilisés.

Toujours est-il que ces vers servirent à deux fins. Ils furent le texte sur lequel Gossec composa le chant simple et populaire du « petit chœur », et en même temps ils remplacèrent ceux de Chénier sur la musique déjà composée du « grand chœur ». Je n'examine pas ici comment cela put se faire : qu'il me suffise d'assurer que le fait est certain, que tous les documents sont d'accord pour l'affirmer [2]. Le plus péremptoire est la partition autographe de Gossec, où l'on voit les vers de Chénier écrits d'abord, puis remplacés par ceux de Desorgues. Le matériel de parties copiées pour l'exécution du 20 prairial fournit d'autres observations concordantes. Enfin nous verrons plus tard l'adaptation devenir définitive, et *l'Hymne à l'Être suprême* à grand chœur être publié et exécuté sans qu'il soit plus fait aucune mention de Chénier.

Que les musiciens de l'Institut aient fait tout ce qui était humainement possible pour que ce remaniement fût effectué avant le 20 prairial et que la nouvelle œuvre de leur maître conservât au programme la place qui lui était assignée, cela ne peut faire doute, et les documents le confirment.

1. Les procès-verbaux du Comité d'Instruction publique signalent, à partir du 5 prairial, la réception d'un grand nombre de poésies en l'honneur de l'Être suprême. Nul doute que l'Institut national en ait reçu également pour être mis en musique. N'oublions pas que des chants étaient nécessaires, et prévus par le *Plan* de David et le *Détail des cérémonies*, pour la partie de la fête à l'Être suprême célébrée aux Tuileries : il est permis de penser que c'est en vue de cette nécessité que Desorgues, à une date peut-être moins tardive que ne le content les narrateurs, envoya ses vers, arrivés si à propos.

2. Sur tous les détails qui se rattachent à ces questions compliquées, voyez l'Appendice.

Cependant, malgré tant d'efforts, l'hymne à grand chœur dont les larges accords devaient harmonieusement résumer l'idée de la journée, cette page lyrique cause de tant de soucis, de tracas, d'inquiétudes et de colères, ne fut pas chantée à la fête de l'Être suprême. Quoi que l'on fît, l'on n'avait pu être prêt à temps. Une correspondance administrative, conservée aux Archives nationales, nous donne là-dessus des assurances qui ne peuvent laisser aucun doute : il y est question du paiement des « frais de gravure, impression et copie de *l'Hymne à l'Être suprême* par Chénier, copies faites sur la demande des citoyens Sarrette et Gossec, *cet hymne n'ayant pas été chanté* » ; l'autorité consultée là-dessus répond qu'il faut payer « *quoique l'hymne n'ait pas été chanté*, mais pour la seule raison que ces ouvrages ont été ordonnés pour la fête par l'Institut national ».

Ce fut donc, pour l'artiste, peine perdue : si, par la suite, quelques épaves purent être sauvées, jamais le grand *Hymne à l'Être suprême* tel que Gossec le composa sur les vers de Marie-Joseph Chénier ne fut ni entendu, ni publié sous la forme intégrale dans laquelle il avait été conçu.

Heureusement, l'autre chant ne connut pas les mêmes tribulations. Malgré tous les obstacles qu'on pouvait redouter pour la réalisation d'un projet aussi extraordinaire que celui qui consistait à composer un hymne, l'enseigner au peuple, le lui faire exécuter, tout cela, dit-on, en l'espace de trois jours, *l'Hymne à l'Être suprême* à petit chœur, mis en musique par Gossec sur les vers de Desorgues : « Père de l'univers », eut les honneurs de la fête du 20 prairial, et y jouit d'une exécution comme l'histoire de la musique n'en vit jamais de semblable.

Je suis fort tenté de croire que la participation du

peuple à l'exécution musicale fut la principale cause des difficultés qui s'élevèrent entre Robespierre et les musiciens. Et vraiment, il y avait de quoi s'inquiéter. Avait-on jamais vu chose pareille? Faire chanter le peuple! Lui enseigner des chants nouveaux, le faire répéter, lui battre la mesure, l'obliger aux intonations justes, le plier à la discipline d'une exécution d'ensemble, avec accompagnement d'orchestre! Ceux qui ne sont pas du métier ne se doutent pas de ce qu'il pouvait y avoir d'effrayant dans une telle entreprise, et je me rends bien compte de l'émoi qui dut saisir Gossec quand il sut qu'il aurait à conduire une pareille exécution. L'on ne pouvait même pas se rendre compte à l'avance de ce que produirait un effort si inusité. Où était le temps où un Bach, pour l'exécution de ses cantates ou de ses sublimes *Passions* (œuvres populaires, à coup sûr), se contentait de vingt-cinq à trente exécutants, — trois violons, autant de voix à chaque partie? Ne remontons pas si haut, et ne songeons qu'à Gossec : quand, en 1773, il avait pris la direction du Concert spirituel et qu'il avait porté à cent le nombre des exécutants, chœur et orchestre réunis, l'on avait été émerveillé par ce rare déploiement de forces musicales. Les livrets des opéras de Gluck qui donnent les noms des « acteurs et actrices chantant dans les chœurs » ne dépassent jamais le nombre de quarante-huit, douze à chaque partie. Il est bien vrai que ces proportions furent dépassées dès les premières fêtes de la Révolution : on chantait en plein air, les chœurs furent renforcés, les violons remplacés par des instruments à vent, plus sonores; mais on restait encore dans des conditions normales d'exécution, et il semblait qu'on avait produit un effet de sonorité admirable lorsqu'on avait groupé trois cents tambours dont les roulements se mêlaient aux derniers accords de la musique. Qu'allait-ce donc être

maintenant? D'après le *Détail*, rédigé par la Commission exécutive de l'Instruction publique, il devait être désigné dans chaque section, « pour occuper la montagne élevée au Champ de la Réunion » et chanter les trois strophes de Chénier sur l'air de *la Marseillaise*, dix vieillards, dix mères, dix jeunes filles, dix jeunes gens et dix enfants (garçons), au total, pour les 48 sections, 2400 personnes; enfin il était spécifié, par le *Détail* aussi bien que par le texte de la poésie, que les refrains sur l'air de la *Marseillaise* seraient chantés par *tout le peuple*. C'était donc multiplier les exécutants à l'infini! Que sortirait-il d'une telle entreprise? Folie, ou sublimité? Discordance, ou harmonie d'une puissance incomparable? Nul ne pouvait le dire d'avance. Mais surtout, comment faire pour apprendre au peuple ce qu'il devait chanter? Passe encore pour le chœur du Champ de Mars, dont l'air était connu de tous. Pourtant il y avait déjà une certaine difficulté à adapter à cet air des paroles nouvelles : si encore tous les exécutants avaient su lire!... Mais ce n'était pas encore assez : voilà que maintenant il fallait composer pour ce peuple un chant nouveau, puis lui enseigner à le chanter! C'était là le plus difficile, et l'on conçoit aisément qu'il ait fallu que Robespierre ordonnât pour que les musiciens de l'Institut national se missent résolument en devoir de le satisfaire.

Il convient, je pense, de faire quelques réserves quant à la rapidité vraiment fabuleuse avec laquelle cet ordre aurait été exécuté : s'il fallait en croire les principaux narrateurs, le Comité de Salut public aurait adopté le poème de Desorgues dans sa séance du 17 prairial au soir, l'aurait ensuite envoyé à l'Institut avec ordre de le mettre en musique, et cette musique aurait été composée, gravée et mise en répétitions le lendemain 18 à trois heures!

Quoi qu'il en soit de cette chronologie fantaisiste, il est vrai que l'*Hymne à l'Être suprême* à petit chœur fut prêt à temps, qu'il fut exécuté dans les conditions ordonnées, et que cette œuvre improvisée fit honneur à Gossec plus que de vastes compositions conçues dans le calme et mûrement réfléchies.

C'est un chant d'une forme très simple, très mélodique, d'un style soutenu, plutôt dans le caractère d'un cantique que d'un hymne national : le rythme en est familier, et, si le mouvement n'était l'imposant *larghetto*, ferait facilement songer aux allures du vaudeville; mais Gossec avait été contraint de mettre son art à la portée du peuple, et il a vraiment réussi à créer un chant capable d'y pénétrer. Aucun morceau de lui ne fut aussi célèbre. Dans sa vieillesse, longtemps après la Révolution, ses amis aimaient à le lui chanter, évoquant devant lui les souvenirs des luttes passées, le temps où il gouvernait la république musicale.

Bref, au milieu des heurts, nous voilà arrivés à l'avant-veille de la fête. Désormais, les documents vont abonder : l'histoire de la musique française ne saurait ambitionner des renseignements plus complets que ceux qu'elle possède sur les trois journées des 18, 19 et 20 prairial an II.

Et d'abord, les musiciens, dont le zèle avait pu paraître un instant refroidi, voulurent manifester, par des phrases comme on savait en faire en ce temps-là, leur dévouement à la cause de l'art populaire. Voici la lettre que, d'un accord unanime, les plus éminents signèrent et envoyèrent au Comité de Salut public :

Représentants du peuple,

La Convention nationale, en décrétant des fêtes dignes de la

majesté du peuple, a appelé tous les arts à concourir à leur magnificence.

La musique a une part trop active à la célébration de ces fêtes par le caractère qu'elle y imprime, pour que l'Institut national ne se pénètre pas des fonctions sublimes qu'il a à remplir.

Il ne considère pas seulement les richesses que l'art de la musique doit apporter dans ces fêtes, et les élèves musiciens qu'il doit former pour tous les points de la République; il est une fonction plus honorable encore à laquelle il se voue : c'est de transmettre au peuple les chants des hymnes qui auront été choisis pour être consacrés dans les fêtes publiques.

Le vide que laisse la suppression du rituel du fanatisme doit être rempli par les chants de la liberté, et le peuple doit augmenter par ses accents, la solennité des fêtes consacrées aux vertus que la République honore.

Des chants simples seront composés, les membres de l'Institut se rendront dans chaque section, dans les écoles primaires : le peuple, et sa portion la plus intéressante, l'espoir de la patrie, y apprendront les hymnes qui devront être exécutés dans les fêtes.

Alors le peuple français libre prouvera à l'Allemagne et à l'Italie asservies qu'il possède aussi le génie de cet art, mais qu'il ne le consacre qu'à chanter la liberté.

Dans l'École de Mars, les jeunes patriotes seront exercés par l'Institut aux chants belliqueux : l'enthousiasme de la liberté, l'amour de l'égalité et le sévère caractère du pur républicanisme en recevront une nouvelle force.

Que les despotes tremblent, c'est par un chant national, que, plus d'une fois, dans les combats, le Français redoubla sa valeur; et c'est par des chants populaires que fut animé le courage qui brisa le trône du tyran.

Les accents de la liberté précèdent toujours ses étendards.

nom de l'Institut national de musique :

Lesueur, compositeur; Méhul, compositeur; Gossec, compositeur; Daleyrac, compositeur; Sarrette, Catel, compositeur; P. Rode, violon; Devienne, compositeur; Hermann, claveciniste; Lefèvre, clarinette; Ozi, basson; Veny, secrétaire; Buch, cor; Sallantin, hautbois; L. Jadin, compositeur; Mathieu, serpent; Hugot, flûte; Levasseur, violoncelle; F. Duvernoy, cor; Blasius, violon.

Puis l'on se mit en devoir de réunir le peuple pour lui apprendre à chanter. Dès la journée du 18, les musiciens de l'Institut convoquaient à cet effet les enfants des écoles.

GARDE NATIONALE. COMMUNE DE PARIS
CORPS DE MUSIQUE. LE 18 PRAIRIAL 1794

L'an second de la République française

L'Institut national au Comité civil de la section le Pelletier.

Citoyens,

Nous vous invitons à envoyer les écoles primaires de votre section à celle de l'Institut, rue Joseph, section de Brutus, cet après-midi à trois heures, pour y répéter l'hymne consacré par le Comité de Salut public pour être chanté à la Fête de l'Être suprême.

Salut et fraternité,
SARRETTE.

Mais le plus beau fut ce qui se passa le soir du 19. Les plus grands artistes qu'il y eût en France, les plus illustres maîtres dont s'honore aujourd'hui l'histoire de la musique, vinrent se mêler au peuple de Paris, allèrent le trouver chez lui, et lui enseignèrent eux-mêmes les chants par lesquels, le lendemain, les voix, comme les cœurs, vibrèrent à l'unisson. Il avait été convoqué, ce peuple, à s'assembler au siège de toutes les sections. Dans chacune, on avait dû faire au préalable un choix parmi les plus belles voix du quartier, pour constituer les chœurs des mères, jeunes filles, vieillards, guerriers, adolescents, — par section, 50 chanteurs, qui, multipliés par 48, formèrent en définitive un ensemble de 2 400 voix. Mais il n'y avait pas qu'eux à instruire, car les refrains devaient être repris par tout le peuple, et l'*Hymne à l'Être suprême* lui-même chanté par lui. C'est bien le cas de reprendre ici le mot de Berlioz, et de dire que « tout ce qui avait une voix, un cœur et du sang dans les veines » était réuni le 19 prairial au soir dans les sections de Paris, pour y apprendre à chanter sous la direction des musiciens de l'Institut national.

Ceux-ci avaient été envoyés nominalement à leur destination pour une « lettre de députation » dont voici le

texte (imprimé, avec des parties en blanc pour recevoir les noms : je prends pour exemple la section dans laquelle fut appelé le plus grand des maîtres qui aient pris part à ces travaux) :

LIBERTÉ. ÉGALITÉ.

INSTITUT NATIONAL DE MUSIQUE.

Le 19 Prairial, an 2e de la République, une et indivisible.

CITOYEN PRÉSIDENT

L'Institut national députe vers la Section des Thuilleries deux de ses membres, les citoyens Méhul et Guthmann pour y enseigner au peuple l'Hymne adoptée par le Comité de Salut public, le 17 Prairial, pour être chantée à la Fête de l'Être suprême.

SALUT ET FRATERNITÉ,
Au nom de l'Institut,
VENY, secrétaire.

Au dos : élève Blin.

Ils allèrent ainsi dans tout Paris : en même temps que Méhul à la section des Tuileries, on pouvait voir Catel à la section Marat, Devienne à la section Guillaume Tell, Dalayrac à celle des Lombards, Kreutzer à celle des Piques, puis Rode, Lefevre, Jadin, Rigel, les deux Duvernoy, les deux Blasius, Gebauer, Sallentin, compositeurs, virtuoses, simples professeurs d'instruments, répandus de Popincourt au Gros-Caillou, de l'Observatoire au faubourg du Nord. Des traditions que ne confirment pas les documents (incomplets d'ailleurs), mais dont il serait excessif de négliger entièrement l'information, ajoutent à ces noms Cherubini et Lesueur. Et pourquoi ne se seraient-ils pas montrés, eux aussi? Croit-on donc que ce soir-là il put rester un seul musicien à la maison, et qu'il fallut user de contrainte pour que, dans l'entraînement général, tous, fût-ce par partie de plaisir, aient eu à cœur de prendre leur part à la préparation de ce gigantesque congrès musical? Quant à Gossec, il n'est pas désigné dans les lettres de dépu-

tation, par la bonne raison qu'ayant le commandement général des troupes, il n'avait pas à veiller à l'instruction d'une unité particulière ; mais pouvons-nous douter qu'il ait passé sa soirée à courir de section en section, pour animer tout le monde par sa présence et ses conseils, et se rendre compte lui-même de l'ensemble des opérations qu'il aurait à commander le lendemain ?

Les maîtres, au nombre d'un ou deux, parfois trois, étaient accompagnés d'élèves en pareil nombre : parmi ces derniers sont désignées parfois des jeunes filles : citoyenne Leblanc, citoyenne Dainville, Lobbé cadette, Augustine, Élisabeth, etc. Les noms de ces élèves sont inscrits au dos des lettres de députation. Ils arrivaient dans les sections, munis de leurs instruments, violon, clarinette, cor, pour donner le ton : mieux encore, ceux qui avaient de la voix, entonnaient à plein gosier l'air nouveau ou le refrain connu ; le peuple, attentif, écoutait, puis, au geste du chef, redisait avec conviction le chant entendu.

Et ce fut partout une réunion cordiale, où régna une bonne volonté mutuelle qui ne se démentit pas : elle nous est attestée par les « témoignages flatteurs rendus par les sections au zèle civique des artistes musiciens » que contient le carton des Archives nationales où nous avons trouvé l'ensemble de ces documents. En voici quelques extraits, rapportés dans toute leur naïveté, leur incorrection même :

L'assemblée générale de la *section Châlier* satisfaite de l'exécution de différentes pièces de musique en l'honneur de l'Être suprême a arrêté à l'unanimité la mention civique dans son procès-verbal et l'accolade fraternelle du Président au citoyen Braun, instituteur, à la citoyenne Belmont et Braun ses élèves.

Les citoyens Solere et Domnich, députés de l'Institut national de musique vers la *section de l'Indivisibilité*, se sont réunis aux jeunes citoyens et citoyennes pour essayer de leur donner l'en-

semble convenable et nécessaire pour chanter dignement l'hymne adopté par le Comité de Salut public, et d'après cet essai ils sont revenus avec les jeunes citoyens et citoyennes chanter à grand cœur cette hymne sacrée au milieu de l'assemblée générale qui s'est jointe à eux.

L'assemblée générale rend hommage au zèle de nos frères artistes.

La section des Tuileries, où fut envoyé Méhul, a laissé moins de détails sur les opérations musicales proprement dites; mais son rapport a l'avantage d'être très explicite sur la nature des documents que les musiciens de l'Institut avaient mission d'apporter :

Reçu en assemblée générale de la section des Tuileries des exemplaires de l'hymne du citoyen Desorgues, musique de Gossec, des exemplaires de l'hymne du citoyen Chénier sur l'air de *la Marseillaise*, et plusieurs exemplaires de la nouvelle Instruction sur les changements de la fête à l'Éternel. Le tout remis de la part du Comité de Salut public par les citoyens Méhul et Guthmann, de l'Institut national de musique.

D'autres procès-verbaux ajoutent le *Détail des cérémonies* aux trois autres objets mentionnés ci-dessus.

Poursuivons les citations, en extrayant surtout les particularités qui permettent de reconstituer la vie de cette heure-là :

Le citoyen Hardouin, accompagné du citoyen L'Étonné, élève, se présente au nom de l'Institut national de musique, et offre d'apprendre aux citoyens et citoyennes l'hymne qui doit être chanté à la fête de demain. Sa proposition est acceptée par l'assemblée, qui arrête que les citoyens et citoyennes qui voudront apprendre se retireront dans la salle de théologie (*section du Panthéon français*).

Les citoyens Lefèvre, Chélard et Félix... se sont rendus à l'assemblée générale de la section, où ils ont plusieurs fois chanté et fait chanter ces hymnes sublimes et républicains pour en apprendre l'air aux citoyens et citoyennes (*section Poissonnière*).

L'Assemblée arrête qu'elle a applaudi unanimement aux hymnes chantés en l'honneur de l'Être Suprême par nos frères les musiciens de l'Institut national, et a en arrêté mention hono-

rable en son procès-verbal, en applaudissant pareillement à leur zèle (*section des Marchés* : musiciens, Rode et Lefèvre).

L'Assemblée a arrêté qu'il serait fait mention civique du zèle du citoyen Duret et de l'attention fraternelle des citoyens de l'Institut national (*section Fontaine de Grenelle*).

... Certifie que l'élève Lebrun et le professeur Brielle se sont trouvés à l'heure de six heures place de Gemmape, heure indiquée par la section assemblée (*section de l'Observatoire*).

... Et que le citoyen Duvernoy a instruit les citoyens de l'assemblée l'espace de deux heures (*section de l'Unité*).

Reçu en assemblée générale de la *section Popincourt* vingt-sept hymnes à l'Être suprême par Th. Desorgues, musique de Gossec, et six strophes sur l'air de l'hymne des Marseillais par Marie-Joseph Chénier, député à la Convention. Qui ont été déposée sur le Bureau et ensuite chantée avec accompagnement du violon par le citoyen Le Vasseur depuis sept heures jusqu'à dix [1] heures sonnée.

Dix heures sonnées! Et à cinq heures du matin les tambours battaient le rappel par tout Paris! C'est bien avec raison qu'on a dit que la Révolution fut l'époque où l'on ne dormit pas!

En effet, le 20 prairial à l'heure dite, tout le peuple était à son poste, sous ses habits de fête.

Et la nuit même n'arrêta pas l'activité déployée pour la préparation musicale. Dans la séance du 19 prairial, le Comité de Salut public arrêta :

Les imprimeurs qui travaillent pour l'Institut national de musique continueront cette nuit, s'il est nécessaire, leurs travaux pour la fête nationale.

IV

Enfin le jour parut : 8 juin, jour de printemps, ensoleillé, radieux, splendide.

1. La pièce originale porte ici le mot « neuf » raturé et remplacé par « dix ».

Nulle fête n'avait excité une si douce attente. « Une mer de fleurs (à la lettre, le mot n'est pas exagéré, dit Michelet) inonda Paris : les roses de vingt lieues à la ronde y furent apportées, et des fleurs de toutes sortes, ce qu'il fallait pour fleurir les maisons et les personnes d'une ville de sept cent mille âmes. » La veille, toutes les maisons, riches ou pauvres, avaient été ornées uniformément avec des branches d'arbres, des fleurs, des banderoles tricolores.

Après que les tambours eurent battu le rappel dans tous les quartiers, — ce que David appelait « faire succéder au calme du sommeil un réveil enchanteur », les cloches de toutes les églises carillonnèrent à toute volée, faisant retentir sur Paris la symphonie que Victor Hugo aimait à évoquer du haut des tours de Notre-Dame. A huit heures, le canon tonna : c'était le signal de l'ouverture; les citoyens, qui s'étaient rendus individuellement dans les quarante-huit sections, se formèrent en autant de cortèges et se dirigèrent vers le jardin des Tuileries, lieu du rassemblement. L'allégresse était générale. « La joie qui rayonnait dans tous les yeux avait quelque chose de calme et de religieux. Les femmes étaient dans le ravissement. » Ainsi parle un témoin oculaire (Tissot), évoquant après plus de quarante années les impressions et les souvenirs de l'inoubliable journée.

Pourtant, n'avait-elle pas, cette joie populaire, quelque chose d'un peu contraint et de trop ordonné pour avoir le caractère d'intimité qui est l'essence de la véritable joie? L'esprit dans lequel fut ordonnée la Fête à l'Être suprême donne à le penser. Le peuple de Paris y apparut comme enrégimenté. Après le *Plan* de David, qui, malgré les défauts de son style déclamatoire, avait tracé les grandes lignes du tableau le plus grandiose,

le *Détail des cérémonies*, qu'on vendait dans les rues, et l'*Instruction particulière pour les commissaires* précisaient jusqu'au moindre détail, sans rien laisser à l'initiative spontanée. Ils prévoient tout; ce sont de véritables ordres de manœuvre. Ils en ont jusqu'au style : en lisant ces programmes d'opérations si habiles, concis et complets tout ensemble, on serait tenté de croire que Bonaparte, ami de Robespierre, a, de la coulisse, donné ses conseils pour la rédaction!

Le jardin était tout entier occupé par le peuple, — du moins le peuple formé en troupe, car l'*Instruction pour les commissaires* informait catégoriquement « les citoyens et les citoyennes qui ne marcheraient point avec leurs sections » qu'ils eussent « à s'abstenir d'entrer dans le Jardin national, car ils nuiraient à l'ordre si nécessaire à observer dans les fêtes nationales ». Les sections étaient formées en deux colonnes marchant sur six de front, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre; au centre, sur huit de front, s'avançait le bataillon des adolescents, portant le drapeau et les flammes. A l'arrivée au jardin, les commissaires désignés conduisaient chaque groupe à sa place, marquée par des jalons. Ces commissaires étaient des « citoyens artistes », au nombre de vingt-sept, auxquels étaient adjoints cinquante membres de la Société des Jacobins, la « Société-mère ». Une de leurs missions était d' « inviter les citoyens et citoyennes à conserver l'ordre et la tranquillité qui peuvent seuls donner à la fête le caractère auguste qui lui convient ». Ils étaient chargés en outre de distribuer aux hommes des branches de chêne, aux jeunes filles des corbeilles de fleurs, et les strophes de Chénier à tous ceux qui savaient lire et étaient capables de chanter l'air de *la Marseillaise*.

Tandis que le gros de l'armée populaire occupait les

deux côtés de l'allée, le terrain qui entoure le bassin était réservé aux 2400 délégués des sections formant les groupes de mères, jeunes filles, vieillards, adolescents, enfants. Ceux-là, nous les connaissons déjà : c'est à eux particulièrement que les professeurs du Conservatoire sont allés, la veille, prodiguer leurs conseils. Les commissaires distribuent à tout le monde les strophes, les fleurs, les branches de chêne : au sein même de la Convention, chaque représentant reçoit un bouquet d'épis de blé, de fleurs et de fruits; on n'a garde d'omettre les strophes, car il faudra bien que tous fassent leur partie dans le concert. Dans les cathédrales, les chanoines, abbés, vicaires, ne chantent-ils pas au chœur, après que l'officiant leur a donné l'intonation? Et les membres de la Convention, ayant décrété l'Être suprême, ne sont-ils pas aujourd'hui ses prêtres, ayant en avant d'eux Robespierre, qui pontifie?

Au milieu du bassin avait été érigée, d'après une esquisse de David, une statue de la Sagesse, provisoirement recouverte par des oripeaux représentant le monstre de l'Athéisme. Des portiques garnis de guirlandes de fleurs et de feuillage étaient élevés à toutes les entrées du jardin; des inscriptions « consolantes pour les peuples, terribles pour les despotes » se lisaient çà et là. Un vaste amphithéâtre soutenu par une colonnade d'où l'on descendait par une double rampe circulaire était adossé au pavillon central du palais.

Pendant que chacun prenait position et que les préparatifs s'achevaient, Robespierre était à déjeuner dans un appartement intérieur des Tuileries, chez le juré du tribunal révolutionnaire Villate. Il contemplait par la fenêtre le magnifique spectacle qui s'étendait sous ses yeux. Tout à son émotion, il exhalait parfois en de brèves exclamations sa sensibilité bien connue : « Voilà

la plus intéressante portion de l'humanité!... O nature, que ta puissance est sublime et délicieuse! — Comme les tyrans doivent pâlir à l'idée de cette fête! » Puis il restait silencieux. Il portait son célèbre habit bleu barbeau et la culotte de nankin, avec l'écharpe autour du corps et les plumes tricolores au chapeau. Éléonore Duplay avait composé pour lui un magnifique bouquet, qu'on lui vit à la main pendant la matinée; mais quand on vint l'appeler pour prendre sa place à la tête de la Convention, dans sa précipitation il l'oublia chez Villate.

Midi étant sonné et tout en ordre, la Convention parut au balcon des Tuileries, et, passant sur l'estrade, s'y rangea. Pour la première fois le peuple de Paris vit les représentants dans leur costume officiel; trois jours auparavant, en effet, sur une proposition de Barère, un décret avait été pris, en attendant le rapport que préparait David sur le costume national, pour ordonner que les membres de la Convention revêtissent à la fête du 20 prairial le costume des représentants du peuple près les armées et dans les départements; mais ils ne furent pas astreints à l'habit d'ordonnance et ne portèrent pas le sabre « inutile dans des fonctions qui ne sont pas militaires ». La ceinture tricolore et le chapeau rond surmonté de trois plumes aux couleurs nationales, la rouge plus haute, furent, en ce jour, leurs seuls insignes distinctifs.

L'Institut national de musique, précédant la Convention en jouant « une musique éclatante », alla se placer sur la rampe de droite, dont elle occupa toute l'étendue; sur la rampe de gauche prit place le chœur des musiciennes, vêtues de blanc, parées de couronnes de fleurs et de rubans tricolores, « et cette disposition formait un tableau superbe ».

La musique se tut, et Robespierre commença son discours.

Quand l'orateur s'arrêta, le peuple chanta *l'Hymne à l'Être suprême.*

L'orchestre joua d'abord, en manière de ritournelle, les seize mesures de l'hymne, dans un mouvement lent, « très gracieux et religieux »; puis les musiciennes entonnèrent à l'unisson la strophe : « Père de l'Univers »; enfin le peuple, attentif au signal de ceux qui l'avaient enseigné, unit ses milliers de voix au chœur des musiciens soutenant son chant par leurs accords. « Ils célébrèrent, par ce concert unanime et harmonieux, le Dieu qui a répandu l'ordre et l'harmonie dans l'univers. » (Bontemps et Barry.) « Les hymnes, empreintes d'un caractère éminemment grave et religieux, et bientôt répétées par tout le peuple, semblaient être des chants sortis de tous les cœurs, qui s'élevaient vers le ciel sur les ailes de l'ardente espérance. » (Tissot.) Minute émouvante, où l'âme du peuple entier s'exhala en s'unissant en un chant collectif et universel!

Quand les derniers sons furent éteints, Robespierre descendit vers le monument symbolique, saisit une torche enflammée, et mit le feu aux voiles noirs qui recouvraient l'Athéisme : le monstre en carton peint s'embrasa, et bientôt, du milieu de la flamme, dans le bruit des pétards, on vit surgir la Sagesse, — éblouissante de blancheur, ont dit les uns, — un peu noircie, ont insinué de méchantes langues. Puis, remonté sur sa tribune, Robespierre prononça la seconde partie de son discours : « Il est rentré dans le néant, ce monstre que le génie des rois avait vomi sur la France, etc. »; les musiciens lui répondirent par de nouveaux chants.

Ce prologue terminé, le cortège se forma au son des

tambours et se dirigea processionnellement des Tuileries au Champ de Mars. La marche était merveilleusement réglée, se développant avec l'ordre et la symétrie déjà constatés. Des musiques retentissaient partout. En avant, des fanfares de cavalerie sonnaient; cent tambours, élèves de l'Institut de musique, précédaient les vingt-quatre sections de tête. Au milieu d'elles, on entendait un corps de musique prêt à partir pour l'armée du Nord, et qui, trois semaines plus tard, allait jouer *la Marseillaise* à Fleurus. Au milieu des vingt-quatre dernières sections, précédées de même par cent tambours, marchait le char des enfants aveugles exécutant un hymne à la Divinité, du citoyen Bruni. Cette double masse populaire, séparée en deux parties par les représentants de l'autorité nationale, était divisée elle-même en deux colonnes parallèles : celle de droite se composait des pères, conduisant leurs fils, armés d'une épée et tenant une branche de chêne, symbole de la force et de la liberté; celle de gauche comprenait les mères, portant des bouquets de roses « symbole des grâces », accompagnées de leurs filles « qui ne doivent jamais les abandonner que pour passer dans les bras de leur époux », et portant elles-mêmes des corbeilles remplies de fleurs, symbole de la jeunesse. Au centre de chaque section, les « adolescents », armés de fusils, formaient leur bataillon carré.

Au milieu de cette masse populaire s'avançait la Convention, Robespierre en tête. Devant elle, le groupe des cent quinze membres et des six cents élèves de l'Institut de musique marchait au pas, jouant des marches. Au milieu de la Convention, un char de forme antique, drapé en rouge et traîné par huit bœufs aux cornes d'or, portait triomphalement (symbole naïf bien conforme à l'esprit du temps) les objets essentiels à la

nourriture du corps et de l'esprit : une charrue surmontée d'une gerbe de blé, et une presse d'imprimerie, l'un et l'autre ombragés par un chêne qui, placé à côté de la Liberté, « indiquait que les arts ne fleurissent que sous son empire ». Le char était si grand que lorsqu'on voulut le remiser dans le magasin affecté à la conservation du matériel des fêtes nationales, aux Menus-Plaisirs, il fallut, faute d'une porte de dimensions suffisantes, le laisser dehors pendant plusieurs jours, et ouvrir une brèche pour le faire passer. Tel le cheval de Troie!

L'immense procession laïque défila dans ce bel ordre des Tuileries au Champ de Mars, par l'Esplanade et l'École militaire. Devant l'hôtel des Invalides, les vieux braves s'étaient groupés. « Ils se levèrent à l'aspect de la Convention, raconte Boissy d'Anglas, et, portant leurs mains au ciel, ils jurèrent tous à la fois de mourir pour la liberté si elle avait besoin de leur appui. Un sentiment religieux força la représentation nationale de s'arrêter devant ces vieillards, presque tous couverts d'honorables blessures, comme pour recevoir leurs serments, et surtout pour honorer leur vieillesse. La musique qui nous précédait exécuta des chansons guerrières, et les yeux de ces braves gens me parurent étinceler d'un nouveau feu, lorsque les airs retentirent des accords qui rappelaient leur antique gloire. » — Ce fut aussi dans cette partie de la fête que la — politique l'emportait malgré tout — Robespierre entendit des paroles de haine venir jusqu'à lui, et se trouva un moment isolé, séparé de ses collègues qui, le laissant marcher en avant d'eux, voulurent marquer qu'ils n'étaient point avec lui, — qu'il était seul.

Le Champ de Mars présentait un aspect que les

Parisiens ne lui connaissaient pas encore. Sur l'emplacement que l'autel de la Patrie avait occupé depuis le 14 juillet 1790, une montagne s'élevait, dont les côtes escarpées pouvaient porter plusieurs milliers de personnes, et sur laquelle étaient arrangés pittoresquement des rochers, des grottes, des arbres, des ronces. Cette montagne, c'était l'autel même : l'encens brûlait autour et sur ses pentes, s'élevant vers le ciel en longues fumées. La Convention monta jusqu'au sommet. Immédiatement au-dessous prit place l'immense corps de musique, formé des chœurs de tous les théâtres et de la masse compacte des instruments à vent. Sur les côtés se rangèrent les deux mille quatre cents chanteurs envoyés par les sections ; les hommes — vieillards et adolescents — à droite ; les femmes — jeunes filles et mères — à gauche. Les bataillons carrés des jeunes gens entouraient la montagne ; la double colonne du peuple se développa dans le Champ de Mars, celle des hommes d'un côté, celle des femmes de l'autre. Ainsi, tout le peuple de Paris devint un chœur immense, disposé de façon que les voix différentes pussent se répondre dans un ordre aussi parfait que sur la scène lyrique la mieux ordonnée. En avant de la montagne se dressait une colonne en haut de laquelle montèrent des trompettes, dont le rôle fut de signaler le moment où le refrain en chœur devait être repris par le peuple. Une flamme en étoffe tricolore, commandée par Sarrette, était aussi destinée à faire des signaux visibles au sommet de la montagne.

Quand tout le monde fut placé et que les instruments eurent fini d'accompagner les dernières évolutions du cortège, Gossec leva son bâton de commandement, et le corps de musique exécuta, conformément aux instructions données par le *Détail des cérémonies*, l' « hymne à

la Divinité » qui ne pouvait vraiment pas faire défaut à une pareille heure. Quel fut cet hymne? Nous savons que ce n'était pas l'harmonieux et imposant *Hymne à l'Être suprême* que le vieux maître avait préparé de sa main savante et où il avait mis toute sa foi et tout son cœur. Parmi les témoins qui, ignorant l'incident qui en avait si malencontreusement empêché l'exécution, pensèrent que le programme était fidèlement suivi sur ce point comme en tout le reste, quelques-uns crurent l'avoir entendu : ils se trompent, nous le savons; mais il résulte de leurs rapports mêmes qu'un chant de caractère analogue fut exécuté à sa place, — et de cela tous sont d'accord. Certains de leurs renseignements pourraient faire croire que l'*Hymne à l'Être suprême* des Tuileries (le « petit chœur » de Desorgues et Gossec où les voix du peuple alternaient avec le chœur des musiciens) fut répété au Champ de Mars, et cela n'est pas impossible. Mais il en est un surtout qui paraît mériter d'être retenu : c'est celui de Tissot, témoin oculaire, qui, dans son *Histoire complète de la Révolution française*, parlant des chants « consacrés à la cérémonie » lesquels furent « répétés avec de nouveaux transports » au Champ de Mars, donne ce détail précis :

« Celui qui commence par ce vers :

> Dieu du peuple et des rois, des cités, des campagnes,

produisit une espèce de frémissement intérieur et de recueillement religieux que l'on ne saurait exprimer même après l'avoir senti au milieu de cinq cent mille témoins, tous frappés de la même émotion ».

Cet hymne, c'est le *Chant du 14 Juillet*, qui, lui aussi, est à sa manière une façon d'*Hymne à l'Être suprême* :

> Dieu du peuple et des rois, des cités, des campagnes,
> De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël,

Toi que le Guèbre adore au fond de ses montagnes
En invoquant l'astre du ciel,
Ici sont rassemblés sous ton regard immense
De l'empire français les fils et les soutiens....

N'était-ce pas là, à défaut de celui qui avait été composé tout exprès, le chant qui résumait le mieux la pensée de la journée? Et sa musique, la plus belle qu'ait inspirée la Révolution en dehors des chants de guerre, ne s'y appliquait-elle pas d'une façon parfaite? Il est naturel que les musiciens de l'Institut, ne pouvant exécuter le grand *Hymne à l'Être suprême*, l'aient, au dernier moment, remplacé par le chant antérieur qui était, à tous égards, le plus digne de prendre la place.

La réunion était exclusivement consacrée à la musique. Quelle parole, en effet, eût pu se faire entendre après tout ce fracas harmonieux de voix et d'instruments? Une symphonie succéda à l'*Hymne à l'Être suprême* : l'on ne nous indique pas l'auteur, mais il est probable que ce fut une de ces symphonies militaires que Gossec avait écrites pour les fêtes nationales, à commencer par la première de toutes, la bénédiction des drapeaux de 1789.

Cependant, l'instant approchait où le peuple allait prendre au concert la part prépondérante. Considérons qu'il ne s'agissait point là d'un simple effet musical. Non, l'idée qui présidait à cette exécution était plus haute. Le lieu, l'heure étaient les mêmes où, quatre années en deçà, avait été prononcé le serment solennel de la Fédération. Mais, au 14 juillet 1790, une voix seule avait parlé au nom de tous, et le peuple, qui ne l'avait pas entendue, se bornait à lui répondre, de confiance, par de vagues acclamations.

Cette fois-ci, le serment fut prononcé *effectivement* par tous. Le refrain de Chénier, adapté à la mélodie d'une

si puissante expression collective : *Aux armes, citoyens!* n'était autre chose, en effet, qu'une formule de serment :

> Avant de déposer nos glaives triomphants,
> Jurons d'anéantir le crime et les tyrans.

L'ensemble des vers exprimait un sentiment différent de celui qui, jusqu'alors, avait paru inspirer la fête, — le même qui, depuis la première minute de la Révolution, avait rempli les âmes françaises : l'amour de l'indépendance et de la gloire de la patrie. Dès lors, c'en est fait de la vaine philosophie que, dans quelques semaines, le flot de Thermidor entraînera sans rémission; maintenant, le peuple s'est repris; la glace est rompue, il se donne tout entier : il chante la France victorieuse et le triomphe de la liberté.

Du haut de leur poste d'observation, les trompettes donnèrent un premier signal. Le corps de musique préluda, et Gossec donna le signal de l'attaque. David, dans son programme, très pratique, avait dit : « Les vieillards, les adolescents, les mères de famille et les jeunes filles placés sur la montagne seront guidés, pour le chant de chaque strophe, par le corps de musique. » Les voix viriles des vieillards et des adolescents s'unirent donc à celles des choristes professionnels, et cette masse énorme de chanteurs, soutenue par l'orchestre le plus puissant, retentit jusqu'aux extrémités de la plaine. Ils dirent la première strophe et son refrain.

A ce moment, la trompette sonna de nouveau : Gossec se tourna vers le peuple répandu à ses pieds, et, sur un grand geste répété par ses lieutenants, tous les hommes qui occupaient la partie droite du Champ de Mars, cent mille voix à l'unisson, redirent le grandiose serment.

Le second couplet fut dit par l'autre partie de la montagne, les mères et les jeunes filles; et, de même, le

refrain fut répété par les femmes du peuple occupant toute la gauche du Champ de Mars.

La troisième fois, toute la montagne entonna : musiciens, choristes, peuple des vieillards et des adolescents, des mères et des jeunes filles, et la Convention elle-même, tous mêlèrent leurs voix en un grandiose et fraternel accord.

Cette fois, ce fut le canon qui donna le signal; et, tandis que tout s'agitait sur la montagne, que les jeunes filles jetaient des fleurs, que les soldats élevaient leurs armes, que les vieillards leur donnaient la bénédiction paternelle, tout le peuple répandu sur l'étendue du Champ de Mars, voix d'hommes et voix de femmes unies, le chœur de Paris entier, répétèrent une dernière fois la mélodie nationale.

Enthousiasme de commande, dira-t-on, en le voyant d'avance réglementé avec un soin si méticuleux! Peut-être : mais en même temps spectacle merveilleux, incomparable, d'une colossale grandeur, et qui, à lui seul, n'eût pas manqué de faire entrer profondément cet enthousiasme au fond des âmes populaires, si, d'ailleurs, un sentiment spontané n'y eût largement suffi.

Quant à la musique, elle eut, ce 20 prairial an II, sa journée héroïque, et, qui marque une date dans son histoire. Si les destins ne voulurent pas qu'elle eût des lendemains plus prolongés que le régime politique qui lui avait donné l'occasion de se produire en un si beau rayonnement, du moins a-t-elle laissé, et plus profondément que beaucoup n'ont cru, des traces durables, un souvenir utile, une influence féconde, ayant montré ce que peut l'union de ces deux forces irrésistibles qui ne demandent qu'à se trouver associées entre elles : le peuple et l'art.

CHAPITRE VII

L'ART RÉPUBLICAIN EN L'AN II
LE CHANT DU DÉPART

I

La Révolution, qui détruisit, a — ce fut sa gloire — tenu à honneur de toujours réédifier sans tarder. Quand le Comité de Salut public, prenant en main révolutionnairement le gouvernement de la France, entreprit de la tirer de l'anarchie, il ne pensa pas seulement à terrasser les ennemis de l'intérieur et de l'extérieur, il voulut que l'avènement du régime républicain fût l'occasion d'une renaissance immédiate des lettres et des arts. Ce fut une constante préoccupation, chez tous les grands esprits de la Révolution de ne point passer pour des barbares. Danton disait : « Nous n'avons point fondé une république de Visigoths ; après l'avoir solidement construite, il faudra bien s'occuper de la décorer ». Le Comité de Salut public s'y appliqua. Il se fit peut-être illusion en regardant les arts comme un moyen de gouverner les hommes ; mais ses efforts, même prématurés, pour créer un art républicain, furent des plus intéressants et des plus louables.

L'institution des fêtes nationales par le décret du

18 floréal et l'organisation de la fête à l'Être suprême ne fut donc pas une tentative isolée : cette double idée se rattachait à un vaste ensemble de projets artistiques dont l'exécution fut poursuivie dans le même temps. Au mois de floréal an II, durant lequel Robespierre élabora son discours sur les fêtes, les registres du Comité de Salut public se remplirent d'arrêtés relatifs à cette organisation artistique de la France. Voici les plus caractéristiques :

Le 5 floréal, le Comité ouvre un concours entre les artistes de la République pour reproduire en marbre ou en bronze les monuments dont les maquettes, exécutées d'après les dessins de David, avaient figuré à la fête du 10 août 1793 : *la Nature régénérée* de la Place de la Bastille; l'Arc de triomphe du 6 octobre, élevé sur le boulevard des Italiens; la statue de la Liberté de la place de la Révolution; le groupe du *Peuple français terrassant le fédéralisme*, sur l'Esplanade des Invalides.

Même date : Le Comité appelle les artistes de la République à concourir à transformer en *Arènes couvertes* le local qui servait de théâtre à l'Opéra (Porte-Saint-Martin). Ces arènes seront destinées à servir de local pour les fêtes nationales pendant l'hiver; les triomphes de la République y seront célébrés par des chants civiques et guerriers. Les projets seront exposés au Louvre, salon du *Laocoon*.

Même date encore : Les artistes de la République sont appelés à représenter à leur choix sur la toile les époques de la Révolution française. — Un concours est ouvert pour élever une colonne au Panthéon en l'honneur des guerriers morts pour la patrie. — Autre concours, pour l'exécution de la statue en bronze de Jean-Jacques Rousseau. — Le pont de la Révolution (pont de la Concorde, nouvellement inauguré) sera

orné de statues. — Les chevaux de Marly seront placés à l'entrée des Champs-Élysées. — David est chargé de présenter un projet d'enceinte monumentale pour le palais des Tuileries.

Le 7 floréal, le Comité s'occupe d'un projet de restauration de monuments antiques. — Il invite David à s'occuper des embellissements du Jardin national (Tuileries).

Le 9 floréal : David est autorisé à réquisitionner tous les artistes qui seront nécessaires pour les travaux d'embellissements précédemment projetés.

Le 12 floréal : Un concours est ouvert pour élever un monument place des Victoires. — Une statue de la Philosophie sera placée dans la Convention.

Le 25 floréal : Des détails sont donnés sur les projets d'embellissement des Tuileries et des Champs-Élysées.

Même date : Le Comité invite David à présenter un projet « sur les moyens d'améliorer le costume national actuel et de l'approprier aux mœurs républicaines et au caractère de la Révolution ». Sa sollicitude s'étendait à toute chose !...

Le 27 floréal : « Le Comité de Salut public appelle les poètes à célébrer les principaux événements de la Révolution française, à composer des hymnes et des poésies patriotiques, des pièces dramatiques républicaines, à publier les actions héroïques des soldats de la Liberté, les traits de courage et de dévouement des républicains et les victoires remportées par les armées françaises ». Un appel analogue est adressé aux historiens. On proposera à la Convention « le genre de récompense nationale à décerner à leurs travaux, les époques et les formes des concours ».

La musique n'est pas négligée :

Le 4 floréal, le Comité s'occupe de l'Institut national

de musique et règle le compte des dépenses à remettre « au commandant de la musique de la garde nationale parisienne ou à celui qui le représente ».

Le 7 floréal : Un inventaire sera fait des instruments de musique des émigrés; ces instruments seront déposés à l'Institut national.

Le 28 floréal : La maison nationale ci-devant appelée *les Menus* servira désormais pour l'Institut national de musique. C'est l'emplacement encore occupé aujourd'hui par le Conservatoire.

Même date : Un concours est ouvert entre les musiciens pour la composition de chants civiques, pièces de théâtre, musique guerrière, « et tout ce que leur art a de plus propre à rappeler aux républicains les sentiments et les souvenirs les plus chers de la Révolution ».

Le 29 floréal : Un orgue sera porté au Panthéon pour la fête de Bara et de Viala, projetée pour le 30 prairial. Comme le temps manque pour placer un grand instrument, on se contentera provisoirement de l'orgue des bénédictins anglais de la rue Saint-Jacques : après la cérémonie, on établira l'orgue des Jacobins de la rue Dominique.

Même à ce point de vue, l'attention du Comité s'exerce sur les plus petits détails. Il s'occupe lui-même d'envoyer aux armées des musiciens sortis de l'école de Sarrette et Gossec.

Le 3 floréal : Une compagnie de musiciens, actuellement à l'armée de l'Ouest, se rendra sans délai à l'armée du Nord; le commandant de la musique de la garde nationale de Paris continuera de correspondre avec cette compagnie et lui fera passer les objets de musique et les instruments nécessaires. — Même date : une nouvelle compagnie de musiciens sera dirigée sur l'armée du Nord; le commandant de la musique de la garde

nationale de Paris est chargé de cette opération. — Le 16, une autre compagnie de musiciens est formée pour l'armée du Nord. Plusieurs des artistes qui la composent sont désignés nominativement, parmi lesquels Persuis, futur directeur de l'Opéra.

Cette activité prodigieuse, excessive, qui, si les destins eussent permis de réaliser les projets qu'elle comportait, eût nécessité un effort artistique représentant la production normale de toute une génération, n'effrayait pas les chefs du gouvernement, convaincus que rien n'est impossible à l'énergie républicaine. Et, s'il faut peut-être nous féliciter que la plupart de ces projets artistiques du Comité de Salut public n'aient pu aller jusqu'à l'exécution (laquelle eût certainement été hâtive et n'eût point répondu à l'attente), du moins ne peut-on s'empêcher d'admirer l'idée, l'illusion, si l'on préfère, qui avait présidé à cette conception : elle était noble et grande.

II

Ces tendances étant connues, l'on ne s'étonnera pas que le Comité ait voulu présider lui-même à l'organisation de la grande fête annuelle, celle du 14 juillet.

Et, comme cette fête fut essentiellement musicale, il s'ensuit que nous allons voir Carnot, Saint-Just, Couthon, Barère (à défaut de Robespierre, à ce moment retiré sous sa tente), se transformer en directeurs de musique, se prononçant sur les mérites des œuvres, rédigeant des programmes de concerts. Bien qu'à partir d'à présent nous n'ayons plus l'intention de nous étendre sur la description des fêtes autant que nous l'avons fait pour les premières années, celle-ci offre trop de détails curieux et révèle des mœurs trop caractéris-

tiques pour que nous ne lui consacrions pas encore un récit de quelque développement.

Au 14 juillet 1794, pour la première fois depuis cinq ans, la France avait un gouvernement fort. L'ordre intérieur semblait rétabli ; la victoire avait porté partout la gloire du nom français. La fête, loin de soulever les passions, devait donc être célébrée dans un esprit de pacification et de calme. Pour exprimer ce sentiment, rien n'était plus efficace que la musique, l'harmonie elle-même : en conséquence, le Comité de Salut public décida qu'un grand concert serait donné, le soir, au jardin des Tuileries. Il n'y aurait, cette fois-là, ni cérémonie, ni discours : de la musique seulement, le « Concert du peuple ».

Tout d'abord, la Commission d'Instruction publique présenta un rapport. « La fête du 14 juillet sera la joye du peuple. » Dans la journée, tous les théâtres donneront des spectacles gratuits ; le soir, le Jardin national sera illuminé et l'Institut national y exécutera un concert « composé surtout de morceaux sublimes et connus ». Ce rapport ayant été approuvé et contresigné par Barère, Carnot, Couthon, Billaud-Varenne et Saint-Just, le Comité de Salut public, à la date du 15 messidor an II, chargea l'Institut national de musique de former « un orchestre nombreux en instruments et chant pour les Concerts du peuple ». A cet effet, il l'autorisa à s'adjoindre « les musiciens et chanteurs des spectacles de Paris dont il jugeait les talents utiles à l'exécution du présent arrêté. » Signé : Barère, Carnot, Prieur, Saint-Just.

Le lendemain 16 messidor, Sarrette et Gossec accusent réception : « Nous continuerons pour que ce concert soit digne du grand peuple ». Prudemment, se souvenant des difficultés de la fête de l'Être suprême,

ils prirent le parti de ne rien faire sans avoir reçu d'avance une approbation en bonne et due forme. Donc, le 28 messidor, par une lettre signée collectivement de l'administration et du jury de l'Institut national, ils soumirent au Comité le projet de programme suivant :

Ouverture de *Démophon*. — *Hymne à l'Être suprême*, à grand chœur et grand orchestre. — Ouverture d'*Iphigénie*. — *La Bataille de Fleurus*, par Lebrun. — *Le Chant du Départ*, hymne de guerre. — Chœur d'*Ernelinde* (O Mars!). — Dernier morceau de la symphonie en *ut* d'Haydn. — La *Marche de Châteauvieux*, à grand chœur. — *La Marseillaise*, *Ça ira*, *la Carmagnole* et *le Pas de charge*.

Ces propositions n'agréèrent pas entièrement au Comité. L'ouverture d'*Iphigénie* rappelait sans doute le souvenir de la superstition et des tyrans : elle fut biffée d'une main autoritaire. Les collègues de Robespierre oublièrent-ils donc que Jean-Jacques Rousseau, leur maître, avait écrit : « Pourquoi répéter sans cesse que l'homme ne peut atteindre à la perfection? Je connais, quant à moi, trois choses parfaites : le IVe chant de l'*Énéide*, la colonnade du Louvre et l'ouverture d'*Iphigénie*. » Du moins n'était-ce pas à Gluck que l'auteur de cette suppression voulait s'en prendre, car il inscrivit à la place d'*Iphigénie* le chœur d'*Armide* : « Poursuivons jusqu'au trépas l'ennemi qui nous offense. » Enfin, au-dessous de la symphonie d'Haydn, la même main a ajouté : « *Prise de la Bastille*, par Désaugiers ». Et le projet ainsi modifié fut renvoyé à Sarrette. Toute l'économie du programme, savamment combiné, s'en trouvait dérangée : il fallut faire des interversions, ajouter quelques numéros inoffensifs; mais, comme on n'osait plus maintenant prendre la moindre responsabilité sans être sûr d'être approuvé en haut lieu, le Comité de l'Institut de musique proposa une dernière rédaction, par une lettre écrite le 23 messidor, signée F. Duvernoy,

Sarrette, Méhul, Cherubini, Gossec. Cette fois le Comité de Salut public approuva, et le concert put avoir lieu dans l'ordre suivant :

Ouverture de *Démophon.* — *Hymne à l'Être suprême.* — *La Bataille de Fleurus.* — *Le Pas de Charge des Sans-culottes.* — Serment d'*Ernelinde.* — Menuet de la Symphonie en *ut*, d'Haydn. — *Le Chant du Départ.* — Finale de la Symphonie en *ut.* — *La Prise de la Bastille,* hiérodrame, auquel a été ajouté le chœur d'*Armide* : « Poursuivons jusqu'au trépas. » — *Hymne des Marseillais.* — *Chœur de Châteauvieux.* — *Ça ira, la Carmagnole, le Pas de Charge des Armées de la République.*

Le nombre des exécutants avait été renforcé dans des proportions telles qu'on n'avait jamais vu rien de semblable. Cette fois, les violons ne furent pas exclus, et le concours des chœurs fut large : le 19 messidor, Collot d'Herbois, Barère, Prieur, Saint-Just et Billaud-Varenne signèrent un arrêté autorisant l'Institut de musique à s'adjoindre 240 musiciens, instruments à cordes et chanteurs, qui recevraient 15 livres chacun.

Au milieu des graves événements politiques de cette époque, peu de journaux voulurent consacrer quelques lignes au compte rendu de ce concert. *Le Mercure* mentionna quelques titres, passant absolument sous silence *le Chant du Départ*; il constata le grand effet produit par l'hiérodrame de Désaugiers, où le *Te Deum* chanté jadis à Notre-Dame était remplacé par le finale menaçant d'*Armide*; surtout il s'étendit sur l'exécution de *la Marseillaise*, renouvelée encore une fois, bien que déjà si souvent variée :

Rien n'a égalé l'impression terrible et le mouvement de surprise, lorsqu'après une strophe de cet hymne, chanté à mi-voix et avec lenteur, et suivi d'un court silence, tout à coup l'on a entendu le son précipité du tocsin, qui fut le terrible avant-coureur de la chute de la tyrannie au 14 juillet; ce son, auquel était mêlé par intervalle le bruit des tambours et du canon, exécuté par les instruments, a rappelé à tous les spectateurs les

premiers moments d'énergie, d'inquiétude et d'agitation qui furent le signal de l'insurrection et de la liberté.

Plus tard, Castil-Blaze, dont les hâbleries méridionales sont toujours savoureuses, a raconté à sa manière cette exécution colossale de l'hymne de Rouget de Lisle :

Le dernier couplet : *Amour sacré de la patrie!* fut dit lentement, avec expression, par les femmes seules, tous les auditeurs à genoux et découverts. Au repos qui précède le chœur : *Aux armes citoyens!* l'immense fenêtre du grand pavillon s'ouvre, et trois cloches énormes, que l'on y avait suspendues, sonnent le tocsin, cent tambours roulent avec fracas, tandis que cent autres battent la charge, sonnée en même temps par un régiment de trompettes posté sur la terrasse du bord de l'eau; douze pièces de canon, soutenues par une brigade entière d'infanterie, font un feu de file, un feu d'enfer, un tonnerre continu, qui se mêle au chœur : *Aux armes citoyens!...*

Mais *la Marseillaise* ne fait pas tout un programme : pour la première fois dans les fêtes de la Révolution, on vit, en ce 14 juillet musical, la musique admise pour elle-même. Une symphonie d'Haydn, des ouvertures et des chœurs de Gluck, Vogel, Philidor, toutes œuvres antérieures à la Révolution, n'étaient que de la musique pure : le Concert du peuple, en les accueillant, ouvrait donc toutes larges ses portes à l'art pour l'art.

Il n'eût pas été juste cependant que la musique nationale, art si jeune et déjà si vivace, y perdît ses droits. Il n'en fut rien en effet. Trois œuvres, en dehors des chansons, la représentèrent dignement dans le concert, et la diversité des noms qui les signèrent prouva que l'exemple donné depuis cinq ans par Gossec était dignement suivi. A partir de ce jour, en effet, nous ne le verrons plus seul à fournir le répertoire des fêtes nationales, et les jeunes maîtres qu'il avait appelés à l'entourer à l'Institut national viendront ajouter à son effort leur efficace coopération.

Gossec ne composa donc aucune œuvre nouvelle pour le concert du 26 messidor an II. Cependant le peuple fut admis à entendre l'œuvre récente que les circonstances connues n'avaient pas permis d'exécuter encore publiquement : *l'Hymne à l'Être suprême* à grand chœur, dans son arrangement en deux parties sur les vers de Desorgues. En même temps que la première audition, c'en fut aussi la dernière : le 9 thermidor était proche, et, après Robespierre, il ne fallut plus songer à mettre un tel déploiement de solennité pour chanter l'Être suprême. Du moins Gossec eut la consolation d'entendre une fois son œuvre dignement interprétée, puisqu'il eut à sa disposition un aussi grand nombre d'exécutants qu'il en pouvait désirer, et des meilleurs.

Catel lui succéda au programme, avec une œuvre nouvelle : *la Bataille de Fleurus*, sur les vers d'une ode de Lebrun, — composition estimable, où l'élève s'inspire de l'exemple donné par son maître avec *l'Hymne à la Nature* du 10 août 1793 et le grand *Hymne à l'Être suprême* dans son développement primitif. Du moins, dans cette cantate à plusieurs mouvements, où l'ancienne forme du chant à couplets a fait place à un développement plus symphonique, Catel eut-il le mérite de ne pas sacrifier, malgré le titre, à la musique descriptive : il n'a pas cherché à peindre les phases du combat, et l'on n'entend dans sa *Bataille de Fleurus* ni l'imitation du canon, ni les sonneries de la charge; c'est une sagesse dont il convient de lui tenir compte.

Le troisième nom que nous ayons à relever sur ce programme du 14 juillet 1794 est celui de Méhul, qui, ce jour-là, fit son véritable début de compositeur dans les fêtes nationales (car son *Hymne à la Raison* n'était qu'un essai *à côté* des solennités officielles). Et, pour son coup d'essai, ce fut un coup de maître : l'œuvre

qu'il donna au Concert du peuple est celle qu'il faut nommer la première parmi la production lyrique due aux fêtes de la Révolution française. C'est *le Chant du Départ*.

III

Le Chant du Départ a eu l'honneur d'être appelé la seconde *Marseillaise*. Ce n'est point là un titre usurpé : on retrouve dans cette œuvre splendide presque l'équivalent de l'inspiration de flamme qui a créé le chant national. Elle en a presque la spontanéité ; elle traduit aussi fidèlement l'aspiration du temps qui l'a vu naître. *La Marseillaise*, c'était déjà un chant du départ, le départ pour la guerre à son premier jour : maintenant deux ans ont passé, et Chénier date son nouveau poème quand il commence par ce vers admirable :

> La Victoire en chantant nous ouvre la barrière!

Autant nous sommes bien éclairés sur toutes les circonstances de la composition du chant de Rouget de Lisle, autant divergent les renseignements que nous possédons sur l'origine de l'hymne dû à la collaboration de Marie-Joseph Chénier et de Méhul. Ces renseignements mêmes sont rares : il n'en est, en tout cas, pas un seul qui ne soit d'au moins trente ans postérieur à l'époque de cette création, et ils sont si loin de s'accorder ensemble que l'on a pu lire deux récits du même auteur disant des choses parfaitement différentes! Après les avoir tous examinés très attentivement, et tout en convenant qu'il est impossible de se prononcer avec certitude ni sur la date exacte ni sur les circonstances de la composition du *Chant du Départ*, j'en suis arrivé à penser que la plus grande vraisemblance reste encore en faveur d'une tradition provenant du lieu

même d'où l'œuvre est sortie, l'Institut national de musique, où, pour la fête de l'Être suprême, nous avions déjà été mis sur la seule voie qui conduisît à la connaissance de certains faits intéressants confirmés par ailleurs.

D'après cette tradition, Chénier, déjà inquiété dans son œuvre par les incidents de *Timoléon* et de l'*Hymne à l'Être suprême*, croyant décidément pouvoir craindre pour sa personne après le vote de la loi du 22 prairial (loi des suspects), alla chercher asile chez ses amis de l'Institut national de musique, où Sarrette le cacha, dit-on, dans la chambre habituellement occupée par Catel. Dans cette prison volontaire, sa pensée allant aux frères qui, là-bas, combattaient pour la patrie et pour la gloire, à ceux qui partaient pour les frontières, abandonnant foyer, famille, mères, fiancées, — se souvenant aussi du beau thème que David avait proposé à la fin de son *Plan pour la fête à l'Être suprême*, et que déjà lui-même avait tenté de traiter en trois strophes insuffisantes pour l'ampleur de la conception (les fils jurant de rapporter leurs armes victorieuses et de purger la terre des tyrans, les filles promettant de n'épouser que les bons serviteurs de la patrie, les mères s'enorgueillissant de leur fécondité, les enfants songeant au jour où il faudra fermer des paupières aimées, et tout le peuple proclamant sa volonté souveraine de ne poser les armes qu'après avoir anéanti les ennemis de la République), il se laissa aller à sa fonction naturelle de poète, et écrivit les strophes ardentes où tour à tour il donna la parole aux représentants du peuple, aux mères, aux vieillards, aux épouses, aux guerriers. Sarrette transmit les vers à Méhul. Certains narrateurs, pour donner à leur récit un tour romanesque, ajoutent ce détail, d'ailleurs plausible, qu'il lui fit cette commu-

nication un soir, dans le salon où il réunissait les artistes de l'Institut, et qu'après une seule lecture, au milieu des conversations, Méhul, appuyé sur le marbre de la cheminée, fixa immédiatement sur les portées l'inspiration de premier jet qui devait contribuer le plus grandement à assurer dans l'avenir l'immortalité de son génie.

Toujours est-il qu'au milieu de messidor, *le Chant du Départ* était prêt à être présenté au public.

Le caractère de l'œuvre est en parfait accord avec cette histoire. *Le Chant du Départ* porte l'empreinte de la création spontanée, et sa musique exprime les paroles avec une intimité, une intensité que peut seule expliquer la pénétration immédiate de l'esprit du poète par celui du musicien. On ne peut rêver une plus digne association du double élément lyrique, musique et poésie, que celle dont nous avons l'exemple dès les premières mesures. Sur les vers sonores et superbes, la voix claironne, avec un éclat triomphal :

Et du nord au midi la trompette guerrière
A sonné l'heure des combats.

C'est bien là le chant énergique et fier des héros en qui la Patrie mettait tout son espoir. Puis, après cette phrase d'exposition, une nouvelle idée poétique intervient. L'accent devient menaçant : « Tremblez, ennemis de la France! » Et la mélodie, suivant fidèlement la parole, s'assombrit, module en mineur. Mais qu'un vers, un seul, ranime l'idée dominante de gloire et de fierté nationale, la mélodie, au même moment, reviendra aux tons éclatants du majeur :

Le peuple souverain s'avance [1].

1. La tradition a altéré ici l'inspiration de Méhul : l'on chante toujours ce vers en mineur, comme les précédents et le sui-

Pourtant ce n'est là qu'un élan passager : le mineur l'emporte, accentuant vigoureusement la déclamation tragique du vers final :

Tyrans, descendez au cercueil !

Enfin, le refrain ramène l'expression de joie triomphale : la mélodie, d'une ligne un peu vulgaire en commençant, se dégage bientôt et s'élève, franche, sonore, abondante, évoluant sur les notes les plus vibrantes des voix; le chant s'achève sur la même inspiration héroïque qui en avait dicté les premiers accents.

Il ne semble pas que *le Chant du départ*, bien que promis à de longues destinées, ait causé grande impression à ses débuts. Il est vrai que, œuvre nouvelle, il arrivait à un assez mauvais moment, en messidor an II, pour réaliser les intentions, d'ailleurs si louables, des autorités qui voulaient qu'on fît entendre surtout au « Concert du peuple » des morceaux « sublimes et connus » : or la seconde condition n'était point remplie, et quant à la sublimité, elle ne se décrète pas, — elle ne se devine même pas. Seules les Archives nous ont fourni des documents qui ont permis d'y voir clair en nous faisant assister aux discussions du programme de la fête du 14 juillet (26 messidor), au cours desquelles l'hymne de Méhul figura sur toutes les propositions : jusqu'au jour où j'eus découvert et publié pour la première fois ces pièces [1], l'époque des premières audi-

vant. L'examen de la partie originale ne laisse aucun doute à l'égard de la modulation. La tradition remplace quelquefois des beautés par des platitudes....

1. Voir ci-dessus pp. 174 et suiv. J'ai publié pour la première fois ces documents dans *le Ménestrel* du 3 juin 1894. Il convient d'ajouter que l'ouvrage qui les contenait était entièrement imprimé depuis le mois de décembre précédent, et qu'un tirage à part en

tions était incertaine. Nul autre document contemporain n'en a mentionné l'exécution au Concert du peuple; dans son compte rendu déjà mentionné, le *Mercure* parle de tout excepté du *Chant du Départ*. Même il se pourrait que cette exécution du 14 juillet n'eût pas été la première. Dans le même mois de messidor, à la nouvelle des victoires de Fleurus et de la rapide conquête de la Belgique, la Convention avait ordonné d'urgence la célébration de deux fêtes, dont il sera parlé plus loin avec quelque détail, et qui eurent lieu le soir aux Tuileries, le 11 et le 16 (29 juin et 4 juillet) : la dernière avait été décrétée le jour même. Nous n'en connaissons pas les programmes, et aucune relation ne nous en a été transmise; mais un compte de copie et gravure de musique retrouvé aux Archives comprend les parties du *Chant du Départ* parmi les fournitures du 16 messidor, et ce document (encore que, restant isolé, il ne soit pas péremptoire) nous offre une présomption assez sérieuse pour que l'on puisse admettre la possibilité de cette dernière date comme celle de la première audition de l'hymne victorieux de Chénier et de Méhul[2].

avait été déposé à cette date à l'Académie des Beaux-Arts, qui l'honora d'une récompense (prix Kastner-Boursault) décernée dans la séance du 16 juin 1894. Cela soit dit pour répondre à des contestations de priorité qu'il n'était peut-être point indispensable de soulever, et qui, se réclamant d'autre part de mai 1894, se trouvent ainsi tranchées en ma faveur par une avance de cinq mois.

2. C'est M. Constant Pierre qui a publié cette pièce. Lorsque j'ai écrit, comme je viens de le répéter ci-dessus, que je ne la considère pas « comme un document décisif », par la raison qu'on a pu voir souvent « que de la musique copiée pour un concert n'y ait pas été exécutée », je ne pense pas avoir fait un raisonnement qui mérite d'être qualifié d' « argutie », mais au contraire avoir parlé d'après une expérience maintes fois renouvelée, dont l'époque la plus voisine de celle où présentement nous reporte cette histoire nous fournit justement deux exemples assez caractéristiques : *l'Hymne à l'Être suprême* à grand chœur de Chénier et Gossec fut copié pour la fête du 20 prairial et n'y fut

Mais, s'il est vrai que l'hymne de Chénier et Méhul passa d'abord presque inaperçu, il ne s'en propagea pas moins avec rapidité, et conquit bientôt la plus grande popularité qu'il ait été donné d'obtenir à aucun des chants composés en vue des fêtes nationales. Nous le verrons bientôt reparaître dans presque toutes les solennités civiques qui suivirent, à commencer par celle du cinquième jour complémentaire an II (21 septembre), en l'honneur de Marat.

Quand le mouvement révolutionnaire rétrograda, certains, jugeant que *la Marseillaise* avait été souillée dans les excès de 93, voulurent l'opposer au chant de Rouget de Lisle : rivalité toute pacifique, d'ailleurs, et à laquelle Méhul ne se prêta pas, car il tint à honneur de rester toujours ami de l'auteur du chant national.

La vérité est que, si beau que soit *le Chant du Départ*, il n'égale pas *la Marseillaise*. Par l'ardeur, le jaillissement de l'inspiration, le chant du soldat est bien supérieur à celui de l'artiste. Tous deux possèdent les mêmes qualités; mais, chez Méhul, la spontanéité est tempérée par les habitudes d'école : rien, au contraire, n'en entrave la manifestation chez Rouget de Lisle.

pas exécuté; la musique préparée pour la fête en l'honneur de Bara et Viala le 10 thermidor fut également copiée, répétée et payée; elle ne fut pas davantage exécutée. Et quand nous voyons qu'il s'agit ici d'un concert dont l'exécution eut lieu *dans la journée même où il fut ordonné*, et à la préparation duquel les instrumentistes de l'Institut de musique et les chanteurs qui devaient leur être nécessairement adjoints n'eurent probablement pas une seule heure à consacrer, nous pouvons concevoir des doutes quant à l'exécution à pareil jour d'une œuvre nouvelle telle que *le Chant du Départ*, ces doutes étant redoublés par le fait, de nouveau constaté, qu'aucun autre renseignement contemporain n'est venu confirmer la réalité de cette première audition prétendue. — Sur ces incertitudes, voir encore l'Appendice, paragraphes consacrés au *Chant du Départ* (fin), à *l'Hymne à la Victoire* de Catel et au *Chant des Victoires* de Méhul.

Au reste, indépendamment même des circonstances extérieures, on s'explique assez que des esprits modérés, des hommes de gouvernement, aient préféré aux explosions de *la Marseillaise* les accents plus sages du *Chant du Départ*. Aussi Bonaparte conserva-t-il l'hymne de Méhul au répertoire des musiques militaires jusqu'à la fin du Consulat : il jugeait, dit-on, qu'il excitait le courage de ses soldats.

Et nous retrouverons son nom à la dernière page de ce travail, car il fut exécuté lors de la première distribution des croix de la Légion d'honneur, au camp de Boulogne, en 1804. C'est aux accents du *Chant du Départ* que se fermera définitivement la série des fêtes nationales inaugurées par la Révolution.

IV

Faisons maintenant le récit de manifestations moins hautes, dont quelques-unes nous ramèneront un peu en arrière dans l'ordre du temps.

A la fin de quatre-vingt-treize, à l'époque de la levée en masse et de la réquisition générale, tandis que les hommes du peuple étaient enrôlés dans les armées, des écoles militaires s'ouvraient spontanément pour les jeunes gens préparés à recevoir une instruction technique supérieure. La Convention avait proclamé : « Les maisons nationales seront converties en casernes, les places publiques en ateliers d'armes; le sol des caves sera lessivé pour en extraire le salpêtre ». De cette idée sortit immédiatement l'École pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres; puis ce fut l'école de Mars, qui passa quelque temps pour former la garde prétorienne de Robespierre; enfin, l'École centrale des travaux publics. Cette dernière devint illustre sous le nom

de Polytechnique; les deux autres furent éphémères. Elles n'en eurent pas moins le temps de célébrer leurs fêtes patriotiques. Plus tard nous aurons à parler de la fête de l'école de Mars, qui n'eut lieu qu'après le 9 thermidor; pour l'instant, c'est la fête de l'École pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres qui va nous occuper.

Elle eut lieu le 30 ventôse an II (20 mars 1794). Son épisode principal se déroula dans l'intérieur même de la Convention. Les élèves, voulant montrer à la nation qu'ils étaient dignes de sa confiance, vinrent faire hommage à l'Assemblée d'objets provenant de leur industrie. Ils lui présentèrent un canon qu'ils avaient fondu, de la poudre, du salpêtre extrait et raffiné par eux : ces objets étaient « ornés avec un appareil révolutionnaire », parés de fleurs, guirlandes, palmes, couronnes de chêne, ainsi que des attributs de la liberté, de l'égalité, du courage, de la force. « Ici, le salpêtre était porté sur une peau de lion; là, il s'élevait en pyramide, en montagne »; ses blocs étaient figurés en faisceaux, colonnes, piques, bonnets, arbres et feuillages. Les sections de Paris accompagnaient les élèves, apportant aussi des dons patriotiques; tous défilèrent dans la salle des séances, aux sons d'une musique guerrière. Une épave de cette fête nous est restée, sous les apparences de *Stances chantées à la fête des élèves pour la fabrication des canons, poudre et salpêtre*, paroles de F. Pillet, musique de Catel. Cela commence par cette apostrophe aux tyrans, pleine de superbe :

Près de voir lancer le tonnerre
Qui doit punir tous vos forfaits,
Vous osez demandez la paix?
Non, tyrans : vous aurez la guerre!...

Dalayrac répondit à Catel par *les Canons, ou la réponse, au salpêtre* (paroles de Coupigny).

Amis, vos vers et vos chansons
Du salpêtre ont chanté la gloire,
Mais vous oubliez les canons
Si chers au dieu de la victoire!
Honneur donc au salpêtrier;
A son art nous devons la poudre :
Honneur encor au canonnier
Dont la main dirige la foudre! } (*bis*)

Si la chose avait plus d'importance, nous pourrions esquisser quelques critiques. Mais à quoi bon troubler ces jeux, et quelle nécessité de dire que Dalayrac est beaucoup mieux inspiré lorsqu'il s'agit d'exprimer l'émotion d'un cœur sensible, et que plusieurs qualités manquent à Catel pour être un grand musicien, à commencer par le génie?

Il est singulier qu'un pareil sujet ait inspiré tant de musique! Voici qu'un maître, plus illustre encore que les précédents, chante aussi *le Salpêtre républicain* : Cherubini. Puisque nous avons fait des citations des autres couplets, il serait trop injuste de n'en point faire de même pour ceux-ci, dont la poésie n'est pas moins digne de mémoire!

Lavez la terre en un tonneau :
En faisant évaporer l'eau,
Bientôt le nitre va paraître.
Pour visiter Pitt en bateau (*bis*)
Il ne nous faut, il ne nous faut,
Il ne nous faut que du salpêtre (*bis*).

Il est bien vrai que Cherubini a mis en musique des vers d'opéra-comique qui ne valent pas beaucoup mieux que ceux-ci : tels les couplets de son *Porteur d'eau*, encore au répertoire des théâtres d'Allemagne; cependant c'est sous un autre jour que nous sommes habitués à considérer l'austère auteur de *Médée*, de *la Messe des Morts* et de *l'Hymne funèbre du Général Hoche*. Il n'en fit pas moins son début dans le domaine de la musique

nationale avec cette chanson du *Salpêtre républicain*, au rythme facile, avec des intentions amusantes, qui fut chantée en pluviôse an II « dans la fête de l'ouverture des travaux pour l'extraction des salpêtres », et dont il a inscrit le titre de sa main sur son agenda parmi ses compositions de musique nationale.

A partir du milieu de 1794, les fêtes de caractère purement patriotique se multiplièrent, avec les victoires. Nous avons déjà entrevu à quelle œuvre de haute envergure elles donnèrent peut-être l'occasion de se produire pour la première fois. Il est bien vrai qu'il fallait à l'Institut national, maîtrise de la République, un répertoire abondant et toujours prêt, car à tout moment il était convoqué d'urgence pour chanter, non plus le *Te Deum*, mais les chants de triomphe qui faisaient passer sur le peuple le glorieux frisson de la liberté conquise.

Le 8 messidor, bataille de Fleurus. Le 11, Barère vient annoncer cette victoire à la Convention : accueilli à chaque phrase par de patriotiques acclamations, il fait décréter que les armées « ne cessent de bien mériter de la patrie », et conclut par ces mots :.

« Quant aux victoires, c'est aux arts à les célébrer; c'est à la musique, devenue nationale et républicaine, à rappeler les chants de Tyrtée et à prendre le caractère énergique qui convient à un peuple libre. Ce soir, des chants civiques célébreront les victoires remportées par les armées de la République. »

Et la Convention décrète sur-le-champ :

« L'Institut national de musique célébrera ce soir, dans le jardin du Palais national, les victoires de toutes les armées de la République. »

Cinq jours plus tard, 16 messidor, autres victoires :

l'armée de Sambre-et-Meuse s'est couverte de nouvelles gloires! Tournay, Mons, Bruges, Ostende, sont au pouvoir des Français. De nouveau, Barère en fait le rapport à la tribune; le président clôt l'incident en déclarant : « L'Institut national de musique célébrera ce soir, à 8 heures, dans le Jardin national, les victoires que vous venez d'apprendre. »

Les musiciens furent fidèles à la convocation : le 11 et le 16 messidor, dans le jardin illuminé, sur l'estrade élevée pour la fête à l'Être suprême, et qui servira de nouveau pour le 14 juillet et les fêtes de la fin de l'année, l'Institut national et un grand nombre d'artistes des théâtres jouèrent pendant deux heures des airs patriotiques et guerriers, des hymnes et des chœurs. La musique était écoutée en grand silence; puis, le programme sérieux étant épuisé, le peuple, au milieu des chants et des cris de joie, se mettait à danser : « C'est, disait-on, l'invincible Cobourg qui paie les violons! »

Ces concerts improvisés ne pouvaient pas avoir grand intérêt musical, et nous n'en aurions même pas parlé si les organisateurs, avec leur activité étonnante, n'eussent trouvé moyen d'y faire entendre deux, et peut-être trois chants patriotiques inédits, dus à des maîtres : l'un est *l'Hymne à la Victoire sur la Bataille de Fleurus*, de Lebrun et Catel (qu'il ne faut pas confondre avec *la Bataille de Fleurus*, des mêmes auteurs, exécutée dix jours plus tard, le 14 juillet), un chant simple, à l'unisson, de formes analogues au *Chant du Départ*, fièrement rythmé, en somme une des plus estimables compositions de Catel en ce genre, quoique faite très rapidement — peut-être pour cela. Le second est *le Chant des Victoires*, de Méhul, sur des vers de Chénier. Celui-ci, tout au contraire, est une des inspirations les moins heureuses du compositeur. Mais pouvait-on exiger qu'il improvisât

coup sur coup deux *Chants du Départ*? Nous avons vu, d'ailleurs, que ce dernier hymne fut peut-être exécuté pour la première fois à l'un de ces concerts donnés en actions de grâces pour les victoires de la patrie. Si Méhul eût pu désirer une exécution moins hâtive, il n'avait certes pas souhaité une plus glorieuse occasion pour produire son chef-d'œuvre.

V

Le caractère patriotique domine enfin dans le projet d'une dernière fête, la plus importante qu'élabora le Comité de Salut public et qu'organisa David : celle dans laquelle les honneurs du Panthéon devaient être décernés à Bara et Viala. On sait l'histoire de ces enfants dont l'héroïsme républicain pouvait, à juste titre, rappeler les plus beaux traits de l'antiquité : ils étaient morts tous deux, sans avoir connu la vie, victimes volontaires de leur dévouement à la patrie. « *M'an pas manqua! Aquo es egaou, more per la libertat!* — Ils ne m'ont pas manqué! C'est égal, je meurs pour la liberté! » Tel avait été le dernier cri du petit paysan provençal. Déjà Chénier avait consacré aux deux jeunes martyrs un des couplets du *Chant du Départ* : ils étaient dignes, assurément, de tous les honneurs que pouvait leur décerner la République.

La fête proposée en leur honneur le 18 floréal, à la fin de la séance où Robespierre avait fait adopter son rapport sur l'Être suprême et les fêtes nationales avait été fixée d'abord au 30 prairial : elle fut remise au 10 thermidor. Ce retard lui fut fatal. David avait préparé un projet aussi important que celui de la fête à l'Être suprême, mais conçu dans un esprit tout différent, et non moins intéressant, dans sa conception générale comme dans

ses détails. L'ouverture de la fête était fixée à trois heures de l'après-midi, David ayant reçu maintes fois, il l'avoue, le reproche de faire durer ses fêtes trop longtemps et de commencer trop tôt. La réunion avait lieu au jardin des Tuileries : musique, chant d' « une strophe analogue à la fête », oraison funèbre, remise de l'urne funéraire, enfin, cortège se dirigeant vers le Panthéon. Pour cette première partie, Méhul avait composé un hymne, déjà imprimé au Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales. Les paroles étaient d'un certain Davrigny. Il devait être chanté par le peuple et lui être enseigné comme l'avait été *l'Hymne à l'Être suprême* à la fête du 20 prairial. La répétition eut-elle lieu la veille? On peut en douter : le soir du 9 thermidor, c'est la musique du tocsin, non celle des chansons, qu'on entendit retentir dans Paris.

David avait déployé pour le cortège toutes les ressources de son imagination. Au milieu, entre les sections de Paris, immédiatement avant la Convention, devaient marcher tous les artistes des théâtres, costumés et divisés en six groupes : 1° musique instrumentale; 2° chanteurs; 3° danseurs; 4° chanteuses; 5° danseuses; 6° *poètes récitant les vers qu'ils auront composés en l'honneur des jeunes héros*. L'Assemblée venait ensuite; puis les soldats blessés; enfin, le peuple. « De distance, en distance, disait le *Plan* de David, les tambours feront entendre leurs roulements funèbres et la musique ses sons déchirants. Les chanteurs exprimeront nos regrets par des accents plaintifs, — les danseurs, par des pantomimes lugubres et militaires.... » Idée curieuse, en vérité, de célébrer une fête funèbre par des pyrrhiques dansées par Vestris et par des ballerines formées aux traditions de la Camargo!

Pendant la marche, continue le *Plan*, les chœurs font

re de distance en distance le cri funèbre : « Ils rts pour la patrie ! », sur des accords notés par

ivés sur la place du Panthéon, les groupes ètent et se disposent à leurs places respectives. Les nteurs disent un chœur « d'un effet large et sombre, s lequel s'exhalent les plaintes et l'horreur contre fanatisme et le fédéralisme ». Les danseurs continuent leurs évolutions funèbres. Le monument, orné de voiles de deuil, reste clos. Enfin la porte s'ouvre et l'apothéose commence. Les tambours battent; le canon tonne, le chœur fait succéder aux accents lugubres ce cri triomphal : « Ils sont immortels! » mis en musique par Méhul comme le précédent; il chante la dernière strophe de l'hymne :

Autour de ces urnes sacrées,
Flottez, drapeaux, sonnez, clairons!

Pendant ce temps « les danseuses, d'un pas joyeux, répandent des fleurs sur les urnes, en font disparaître les cyprès; les danseurs, par des attitudes martiales qu'accompagne la musique, célèbrent la gloire des deux héros »..

C'était là le développement complet de l'idée que nous avons vu ébaucher lors de la fête funèbre en l'honneur des victimes du 10 août, et que Berlioz réalisera plus tard, avec toutes les ressources de l'art orchestral, dans sa *Symphonie funèbre et triomphale* : l'apothéose succédant aux chants funèbres. L'originalité de la conceptior de David consiste en ce que, pour arriver à ce but, il voulu associer tous les arts en un même ensemble, har monieux à l'œil comme à l'oreille. L'on ne peut s'emp cher de rapprocher cette conception de celle de l'a grec, où l'*orchestis* n'était autre que l'union de la poé

de la musique et de la danse, étroitement rattachées entre elles par un lien commun, le rythme. Il ne faut donc pas condamner cette idée, au point de vue de l'art absolu, quelque ridicule qu'elle semble au premier moment. Son application était-elle possible? Cet idéal antique était-il réalisable sous notre ciel de l'Ile-de-France, à travers les rues de Paris, avec les trombones, les clarinettes et les bassons de la garde nationale pour rythmer les danses, et les danseuses de l'Opéra pour les exécuter?

Nous l'ignorons, car l'expérience n'en fut pas faite. Le 10 thermidor, il y eut dans Paris une autre manifestation populaire, mais non au Panthéon : sur la place de la Révolution, où le peuple alla voir tomber la tête de Robespierre. Ce soir-là, on ne dansa pas. Certains purent respirer plus à l'aise. Mais tout l'effort de cinq années fut définitivement perdu [1].

1. Comme il faut toujours que le comique se mêle au tragique, je signalerai une pièce curieuse conservée aux Archives : une réclamation adressée par des artistes qui, ignorant le 10 thermidor à trois heures ce qui s'était passé dans la journée du 9 (l'arrêt de la Révolution, tout simplement), s'étaient rendus en costume au lieu de rassemblement pour la fête, conformément aux instructions reçues : ayant été obligés de retourner chez eux, ils demandaient aux pouvoirs publics au moins le remboursement de leurs frais de voitures. Mais les vainqueurs de thermidor ne voulaient rien entendre, se refusant à reconnaître la dette contractée sous Robespierre! (Voir Arch. nat. F[1c] I, 84.)

CHAPITRE VIII

DU 9 THERMIDOR AU 18 BRUMAIRE

I

Avec le 9 thermidor, la flamme qui avait éclairé les premiers ans de la Révolution s'éteignit. Mais, au contact des événements antérieurs, les mœurs avaient pris une empreinte qui ne s'effaça pas si tôt. Malgré tout, l'on fut encore en république pendant plusieurs années. Les fêtes civiles continuèrent à être célébrées jusqu'à la fin de ce régime, exprimant à leur manière les dispositions de la conscience nationale, — jusqu'au jour où les fêtes religieuses, admises à reprendre leur ancien état, y mirent fin. Même on peut dire que ce fut surtout à partir de cette époque que leur usage se généralisa et se régularisa. Embrassons donc, avant de poursuivre, l'ensemble des idées qui avaient présidé à leurs manifestations premières, et indiquons de même en quelques mots ce qui en fut fait par la suite.

Pendant la première partie de la Révolution, les fêtes nationales n'avaient pas le caractère officiel. Leur célébration était l'effet d'un consentement spontané du peuple, indépendant de toute initiative de l'autorité. Mais elles déchainèrent un courant tellement irrésistible qu'il y

fallut bien céder, et les meilleurs esprits de la Révolution s'en préoccupèrent.

L'un des premiers fut Mirabeau. Il consacra aux fêtes nationales un discours, ou, plus exactement, un projet de discours que l'on a retrouvé dans ses papiers : c'est un *Travail sur l'éducation publique*, dont la deuxième partie a pour titre : *Des fêtes publiques, civiles et militaires.*

L'Assemblée constituante, à la veille de se séparer (2 septembre 1791), inscrivit dans la Constitution, sous forme d'article additionnel, qu' « il serait établi des fêtes nationales pour conserver le souvenir de la Révolution française, etc. ».

A la Législative, Condorcet fit mention des fêtes nationales dans son *Plan d'Instruction publique.*

Enfin la Convention eut, dès les premières semaines, à décréter des fêtes en l'honneur des victoires remportées par les armées républicaines. Puis, l'idée d'organiser officiellement et définitivement les fêtes nationales fit son chemin. Lakanal leur réserva une place importante dans son *Projet d'éducation nationale* présenté le 26 juin 1793. Vergniaud, Danton, Cambon, Barère, prirent tour à tour la parole sur le même sujet. Enfin, Robespierre fit adopter le décret du 18 floréal an II, instituant quatre fêtes nationales annuelles et consacrant le principe des fêtes décadaires. Ce décret, dont la première conséquence fut la célébration de la fête de l'Être suprême, présente aussi la première solution officielle de la question des fêtes nationales.

Après le 9 thermidor, tout fut remis en cause. M.-J. Chénier, rival de Robespierre et de David, entreprit de détruire ce qui avait été inauguré sous leur influence, mais, en rétablissant d'autre manière ce qu'il voulait renverser. Pendant la dernière année de la Convention, de nombreux débats oratoires eurent lieu à la tribune, prin-

cipalement à propos de la substitution du décadi au dimanche et de la célébration des fêtes décadaires. Rien d'ailleurs ne fut résolu à ce sujet. Mais, dans son avant-dernière séance, la Convention, par le décret du 3 brumaire an IV sur l'Instruction publique, institua sept fêtes nationales différentes de celles qu'avait prévues le décret du 18 floréal an II. Ce dernier, tombé d'abord en désuétude, fut plus tard remis en vigueur en ce qui concerne les fêtes des 14 juillet, 10 août et 21 janvier. La fête du 1er vendémiaire (22 septembre, anniversaire de la République) fut célébrée en vertu d'un décret de brumaire an IV.

L'on vécut sous ce régime pendant toute la durée du Directoire. En dehors des fêtes annuelles, plusieurs furent célébrées exceptionnellement en l'honneur de divers événements politiques ainsi que des victoires des armées françaises, à cette époque si glorieuses.

Enfin, le 18 brumaire arriva. Le pouvoir personnel se substitua au pouvoir populaire; la République n'existait plus que de nom. Le 14 juillet et le 22 septembre furent encore célébrés quelque temps, en vertu d'un arrêté des consuls du 3 nivôse an VIII. Mais bientôt cette tradition tomba elle-même en désuétude : l'Empire fut proclamé; il ne pouvait plus être question des fêtes nationales.

Au point de vue de la réalisation artistique, ces dernières fêtes, en nous montrant les changements survenus depuis les premiers temps, nous diront combien fut regrettable l'avortement de tant d'efforts. Maintenant, il ne s'agit plus de tentatives isolées : la France, pour la première fois dans l'histoire de la musique, possède une école, groupant, autour des anciens, un ensemble de jeunes talents les plus variés et les plus vivaces. Gossec, après son effort presque invraisem-

blable de cinq ans, — sans se reposer, certes, car il continua à préparer les voies aux générations futures, — laisse ses nouveaux camarades subvenir aux besoins des fêtes nationales : c'est donc maintenant le tour de se montrer pour Méhul, Lesueur, Cherubini, Catel, que nous n'avons fait encore qu'entrevoir. Les œuvres, moins hâtives, prendront un caractère nouveau, parfois vraiment monumental. Ce qui en reste montre ce que nous a fait perdre l'interruption de ce mouvement : sans elle, un art français vraiment grand aurait fini par s'affirmer. Nous aurions eu peut-être des Hændel et des Bach français, au lieu que les maîtres que nous venons de nommer en furent réduits à ne faire que des opéras-comiques.

II

Avant d'examiner les œuvres que les fêtes nationales leur permirent de produire pendant les six dernières années du XVIII[e] siècle, rentrons pour un moment encore dans la vie populaire, et recommençons à nous occuper de chansons.

Une seule désormais méritera de retenir un instant notre attention. Nous avons appris à connaître la chanson de 1790, le provoquant *Ça ira*, et les chansons de 1792, *la Marseillaise*, *la Carmagnole*, etc. Nous allons savoir ce que fut la chanson thermidorienne.

Elle a nom *le Réveil du Peuple*. Elle a pour auteur de paroles un poète dramatique, Souriguère, qui n'a de meilleur titre pour être recommandé à la mémoire de postérité que cette épigramme de Lebrun :

A tes tristes écrits
Tu souris, Souriguère ;
Mais, si tu leur souris,
On ne leur sourit guère.

Quant à la musique, elle est d'un compositeur dont quelques aimables ariettes d'opéras-comiques sont restées classiques assez longtemps, notamment celles du *Bouffe et le Tailleur* : il se nommait Gaveaux. Son *Réveil du Peuple* ne se distingue en rien du reste de sa production : il est simplement ordinaire. Cet air a eu du succès : Devienne en a fait des « variations pour deux flûtes »; il n'est pas dit que Berlioz enfant n'y ait pas fait sa partie, puisant son répertoire à la même source où il avait trouvé, pour la jouer sous les ombrages du Saint-Eynard, la sentimentale musette de *Nina*.

Par exemple, ce qui n'est pas sentimental, ce sont les paroles que l'on chantait sur cet air douceâtre. Il faut, pour replacer la chanson dans son milieu, nous représenter la situation de Paris quelques mois après thermidor : les jacobins traqués, assommés dans les rues, et les muscadins, maîtres de la place, circulant d'un air provocateur, gesticulant, sous leurs costumes étriqués et bariolés, brandissant leurs énormes bâtons (leurs *pouvoirs exécutifs*) d'un air cherchant à se rendre terrible, maintenant qu'ils n'ont plus peur. De fait, leur *Réveil du Peuple* est très loin d'être un chant de paix. Prenant à partie les hommes d'avant thermidor (combien décimés maintenant!) ils jurent de rendre « aux monstres du Ténare tous ces buveurs de sang humain. — Ah! qu'ils périssent, ces infâmes!... » poursuivent-ils; et ils concluent :

Oui, nous jurons sur votre tombe,
Par notre pays malheureux,
De ne faire qu'une hécatombe
De ces cannibales affreux.

Pourquoi dit-on toujours que le *Ça ira* et *la Carmagnole* sont des chansons sanguinaires? La voilà, la chanson sanguinaire de la Révolution : c'est le *Réveil*

du Peuple, chant de ralliement des thermidoriens. Elle donna lieu, dans les cafés et les théâtres, à des scènes tumultueuses que nous ne raconterons pas; dix-huit mois après thermidor, les *incroyables* et les *merveilleux*, assis au balcon de Feydeau, le théâtre à la mode, faisaient encore un tel tapage autour d'elle que, par un arrêté du 18 nivôse an IV, le Directoire fit défense expressément « de chanter, laisser ou faire chanter sur les théâtres l'air homicide du *Réveil du Peuple* ».

III

La première fête que le peuple ait eu à célébrer après la chute de Robespierre était un legs de quatre-vingt-treize. Les 24 et 26 brumaire an II, en la décade même commencée par les fêtes de la Raison, la Convention avait décrété que les honneurs du Panthéon seraient décernés à Marat, et que « le jour de son apothéose serait une fête pour toute la République ». Le 5 frimaire, elle ajouta, « considérant qu'il n'est point de grand homme sans vertu », que le corps de Mirabeau serait retiré du Panthéon et remplacé par celui de l'ami du peuple. Cette solennité ne dut point paraître urgente, puisqu'en thermidor rien n'en était encore accompli. Elle fut fixée définitivement au dernier jour de l'an II (21 septembre 1794) « cinquième jour sans-culottide » pour employer le mot sans *respectability* qui était alors d'usage. Mais en réalité, l'on s'arrangea pour que la fête eût un caractère de généralité et qu'il y fût le moins possible question de Marat.

Une cérémonie préliminaire, la plus importante partie de la journée, eut lieu au jardin des Tuileries, sur '' mplacement si favorable inauguré à la fête de l'Être ne, et qui avait servi depuis aux « Concerts du

peuple ». On y joua et chanta force musique : marche guerrière à l'entrée de la Convention; symphonie de Catel; *Hymne à la Victoire*, de Méhul, et *Hymne à la Fraternité* (nouveau) de Cherubini. Après cela, le président proclama « que les armes de la République n'ont pas cessé de bien mériter de la patrie »; cette déclaration fut annoncée par une grande fanfare de trompettes.

Puis, tandis que le président attachait des couronnes de laurier aux drapeaux, l'Institut national exécuta une symphonie militaire de Jadin; enfin, tous les chœurs et l'orchestre entonnèrent avec éclat *le Chant du Départ*, dont le succès grandissait chaque jour.

Le cortège se disposait à se mettre en marche, quand les huissiers de la Convention vinrent prévenir le président que de graves nouvelles, survenues fort à propos, nécessitaient l'ouverture immédiate de la séance. Marat s'en alla donc au Panthéon sans ses anciens collègues. Au reste, la cérémonie n'en fut pas moins pompeuse. A l'entrée du corps dans le temple des grands hommes, l'Institut de musique exécuta « une musique mélodieuse dont le caractère doux et tranquille peignait l'immortalité »; les chœurs chantèrent un nouvel hymne de Chénier et Cherubini « à la gloire des martyrs de la Liberté et de ses défenseurs ». C'est *l'Hymne du Panthéon*, une composition du plus beau style, par laquelle Cherubini préluda dignement aux chefs-d'œuvre de musique funèbre qui ont le plus fait pour illustrer sa mémoire. Il est piquant de constater que ce fut en l'honneur de Marat que se fit ce début. Quant aux accessoires du défilé, ils étaient tout à fait magnifiques. Les pièces de comptabilité conservées aux Archives nationales nous renseignent sur les travaux exécutés à cette occasion : réparation du « cénotafe » de Marat place de la Réunion, décoration du jardin national, du Panthéon, et char

funéraire, panaches et plumes pour les chevaux, etc. Elles nous apprennent même qu'on ne mit pas grand empressement à régler ces dépenses, vu que la plupart ne furent soldées qu'en l'an VI et en l'an VII.

Une autre fête, plus véritablement nationale, eut lieu, deux décades après, en l'honneur de Jean-Jacques Rousseau. Le corps du philosophe, exhumé d'Ermenonville, fut transporté à Paris, comme, trois ans en deçà, l'avait été celui de Voltaire, autre père de la Révolution.

Dès longtemps, les admirateurs de Jean-Jacques lui avaient rendu leur hommage. Avant même qu'il fût question de fêter Voltaire, au temps de la première fête de la Révolution, le 20 juillet 1790, le buste du philosophe de Genève avait été porté triomphalement sur les ruines de la Bastille; une fête populaire improvisée s'en était suivie; on avait chanté des hymnes, notamment le chant funèbre de *Castor et Pollux* : « Que tout gémisse », sur des paroles appropriées : « Que tout s'anime — au saint nom de Rousseau ». L'année d'après, les habitants de Montmorency, au milieu desquels il avait si longtemps vécu, le fêtèrent à leur tour : ayant placé son buste dans leur vallée, près de l'Ermitage, ils l'inaugurèrent le dimanche 21 septembre; un autel champêtre fut élevé sous les châtaigniers; les jeunes filles, les enfants et les citoyens armés vinrent déposer des fleurs, des couronnes, des branches de chêne, au pied de l'image de l'ami de la nature. Au commencement de quatre-vingt-treize, les habitants de Chambéry, Français depuis peu, adressèrent aussi leur hommage à leur ancien hôte en plantant un arbre de Liberté devant la petite maison des Charmettes.

Dans l'intervalle, quelques semaines après le triomphe de Voltaire, les citoyens de Paris avaient porté une

pétition, couverte d'un grand nombre de signatures, à l'Assemblée constituante, pour que des honneurs analogues fussent rendus à Rousseau. Déjà, le 21 décembre 1790, l'Assemblée avait décidé qu'une statue serait élevée à l'auteur d'*Émile* et du *Contrat social*; le 26 août 1791, elle décréta que les honneurs décernés aux grands hommes seraient rendus à Rousseau. Enfin, ce décret étant resté trois années sans être mis à exécution, la Convention, le 25 germinal an II (14 avril 1794), après avoir reçu à sa barre Thérèse Levasseur, décréta la translation des cendres de Rousseau au Panthéon. C'était l'époque de l'influence régnante de Robespierre, qui eût été heureux, sans doute, de présider à la cérémonie; mais il ne lui fut pas donné de vivre jusque-là. Après le 9 thermidor, Lakanal présenta un dernier rapport, à la suite duquel la Convention fixa une date définitive, le 20 vendémiaire an III (11 octobre 1794).

Si cette fête ne suscita pas tout l'enthousiasme qu'elle eût soulevé quelques années plus tôt, c'est d'abord que, comme spectacle, elle n'avait plus l'attrait de la nouveauté, car le peuple était bien las de toutes manifestations, quelles qu'elles fussent. Elle n'en fut pas moins intéressante, et d'un caractère très particulier.

L'on avait eu l'idée de construire au milieu du grand bassin des Tuileries une petite île (pourquoi non? on avait bien bâti une montagne au Champ de Mars). Cette île, imitant celle d'Ermenonville où jusqu'alors avaient reposé les restes du philosophe, était plantée d'arbres, couverte de verdure : un mausolée y était figuré, ombragé d'un haut peuplier. Et, le corps de Jean-Jacques étant arrivé l'avant-veille de la cérémonie, on l'y déposa, sous la garde du peuple, à qui ce jouet semblait donner de rafraîchissantes impressions de nature.

La journée entière conserva ce caractère rustique et pastoral.

Le matin du 20 vendémiaire, la Convention étant en séance, l'Institut national fut introduit dans la salle. Il préluda en exécutant les airs du *Devin du Village* : « Dans ma cabane obscure, — J'ai perdu tout mon bonheur », la romance « Je l'ai planté, je l'ai vu naître », mélodies dont les accents rappelaient, dit le *Moniteur*, « les talents et l'âme sensible de l'auteur d'*Héloïse* ». A cette musique naïve, si différente de la « musique à coups de canon » à laquelle les fêtes républicaines avaient habitué les oreilles populaires, l'Institut fit succéder un hymne : car on pense bien qu'il n'était pas possible de rompre absolument avec les habitudes du temps présent; quoique Rousseau ait fourni lui-même la plus grande part de la musique pour la journée, Gossec ne pouvait pas négliger de chanter ses vertus, comme il avait fait pour Voltaire Il reprit donc la plume en son honneur et écrivit un *Hymne à Jean Jacques Rousseau*, sur la composition duquel, chose rare, nous sommes renseignés par une lettre de lui : j'en ai l'original sous les yeux, et y transcris ces premières lignes :

Paris, ce 17 vendémiaire, an 3me

Citoyen mon collaborateur [1], je suis aussi malade d'une fluxion aux dents qui me tient depuis huit jours et qui m'oblige d'avoir la tête enveloppée de linge et de coton, et de garder par conséquent la maison: malgré cela il m'a fallu composer la fête pour J.-J. Rousseau qui aura lieu décadi prochain au Jardin national et de là au Panthéon. Pour cette fête il m'a fallu passer encore trois nuits et cela provient de ce que les poètes sont toujours en retard ainsi que les arrêtés et ordres des autorités constituées.

Ces derniers mots évoquaient le souvenir des bousculades de l'Être suprême : Gossec ne l'avait pas oublié!

1. Le poète Coupigny, auteur de plusieurs hymnes mis en musique par Gossec, Dalayrac, Lefevre, etc.

Au moins, pour sa composition nouvelle, put-il disposer d'un délai de trois jours et trois nuits, — avec le mal de dents par-dessus le marché! Son *Hymne à Jean-Jacques Rousseau* ne compte d'ailleurs pas au nombre de ses meilleures productions, encore qu'on y constate un souci d'appropriation louable : la musique est écrite dans un style naïf et pastoral, qui vise à imiter celui du *Devin*; et si, par malheur, les vers de Chénier se prêtaient médiocrement à cette interprétation, Grossec a trouvé par endroits quelques accents naïfs, avec des tournures de vieilles romances, qui forment une évocation musicale intéressante.

Même en plein air les musiciens ne cessèrent pas de jouer les airs de Rousseau. « Cette musique simple et pleine d'expression faisait éprouver à l'âme un attendrissement religieux bien analogue à la circonstance. » Derrière les musiciens marchaient les délégations de genres divers : d'abord, des botanistes, portant une bannière avec cette inscription : « L'étude de la nature le consolait de l'injustice des hommes »; puis des artisans, ayant en main l'outil de leur profession, et, sur leur bannière, cette devise : « Il réhabilita les arts utiles ». Plus loin, des citoyens portaient les tables des Droits de l'homme. Enfin, la statue de la Liberté, sur un char, précédait la Convention, qui fermait le cortège. Au Panthéon, Cambacérès prononça un discours, en qualité de président de l'Assemblée, et l'hymne de Chénier et Gossec fut de nouveau chanté.

Décadi suivant, 30 vendémiaire, fête des Victoires, ou fête de l'école de Mars.

A la même époque avaient lieu dans la Convention les discussions sur les fêtes nationales et décadaires, où Chénier, exprimant le sentiment général de l'Assem-

blée après Thermidor, reconnaissait en principe la nécessité de ces fêtes, mais, par haine pour tout souvenir se rattachant à la domination de Robespierre, prétendait rompre avec les traditions antérieures. Le 27 vendémiaire, il lança à la tribune une violente diatribe contre David, très injuste, et peu généreuse, car David était alors en prison.

« Déjà, s'écriait-il, les fêtes publiques, plus sagement dirigées, moins chargées d'oripeaux civiques et de guenilles à prétention, échappent au despotisme des imaginations bizarrement stériles et du caprice en délire, et commencent à porter, je ne crains pas de le dire, un caractère conforme au génie du peuple, un caractère à la fois simple et grand. »

Un peu plus tard, le 1er nivôse, il précisait ses critiques, disant :

« Un décret n'est pas un tableau, une loi n'est pas une description.

« Quand il s'agit de fêtes publiques, quand un peuple tout entier doit se réjouir, il est absurde de lui prescrire tous ses mouvements ainsi que l'on commande l'exercice à des soldats. Il est nécessaire de ne pas resserrer la pensée publique dans le cercle d'un règlement minutieux et de laisser pour l'exécution des fêtes toute la latitude qu'exige le génie du peuple français. »

L'observation n'est pas sans justesse : les rancunes de Chénier et des thermidoriens leur ont fait apercevoir du premier coup les côtés faibles des conceptions de David. Il est fâcheux qu'ils aient méconnu du même coup ce que ces conceptions contenaient de grandeur et d'art véritable.

A la fête des Victoires du 30 vendémiaire, les beaux groupements artistiques réglés par David pour les fêtes de la période précédente firent place aux exercices

militaires eux-mêmes. Le bataillon des élèves de l'école de Mars simula l'attaque et la prise d'une forteresse; puis, la Convention, qui avait observé ce spectacle du haut de la montagne élevée pour la fête à l'Être suprême, descendit processionnellement, et, précédée du char de la Victoire, se rendit au Temple de l'Immortalité, où des trophées furent déposés, et les noms des quatorze armées et de leurs victoires inscrits sur une pyramide. *Le Chant du Départ* eut dans cette journée sa troisième exécution solennelle. En outre, un nouvel hymne y fut donné, et un nouveau maître s'y révéla pour la première fois dans le domaine de la musique nationale : Lesueur, avec le *Chant des Triomphes de la République française*, sur une ode de La Harpe. Et ce fut encore une acquisition précieuse pour la musique nationale, on put en juger dès ce premier jour.

L'ancien chef de la maîtrise de Notre-Dame, qui naguère avait tenté de réformer la musique religieuse dans un esprit très moderne, ne pouvait manquer d'apporter un concours efficace aux cérémonies nationales, lesquelles ouvraient un si vaste champ à son activité. Son génie est différent, certes, de celui des autres musiciens contemporains. Il ne suit pas comme eux aveuglément les tendances classiques. Esprit chercheur, ne se contentant pas de suivre les sentiers battus, mais visant toujours très haut, occupé sans cesse à découvrir des voies nouvelles et à regarder vers l'avenir, on pouvait craindre qu'il ne sût pas se plier aux contingences avec lesquelles il faut compter lorsqu'on veut adapter l'art aux besoins du peuple. Peut-être en effet quelques autres s'y soumirent-ils mieux, et toutes les œuvres qu'il fit en ce genre ne sont pas d'égale valeur. Celle-ci, la première qu'il ait donné aux fêtes nationales, en la forme simple et sans développement dans laquelle il a

consenti à s'enfermer (non sans effort, car on sent qu'il se contraint pour ne la pas faire craquer) est une de ses meilleures : à travers des formules connues, on y sent un jaillissement au travers duquel on pressent l'action d'une âme impulsive. Son chant est fier : il n'a pas le même genre d'ardeur que *le Chant du Départ* ou *la Marseillaise*; son accent a quelque chose de moins général, qui n'entraîne pas autant, mais qui pourtant sait aller au cœur.

Au reste, comment une nature généreuse comme celle de Lesueur aurait-elle manqué d'enthousiasme pour chanter les triomphes de la patrie, l'artiste en fût-il réduit à mettre en musique des vers aussi ridicules que les strophes de La Harpe qui lui furent confiées?

Passons rapidement sur les fêtes de même caractère célébrées dans les années qui suivirent.

Ce fut d'abord, le 10 prairial an IV (29 mai 1796) la « fête de la Reconnaissance et des Victoires » en l'honneur des premiers succès remportés en Italie par l'armée de Bonaparte. Le Champ de Mars fut orné et disposé dans un goût de régularité classique qui déjà fait songer aux formes raides et officielles de l'Empire, et les évolutions militaires tinrent une large place au programme. « Des symphonies, des chants civiques et des décharges d'artillerie précéderont, accompagneront et suivront cette cérémonie », dit le programme. On couronna les drapeaux. Comme d'usage, plusieurs morceaux de circonstance furent produits. Le vieux Gossec écrivit encore deux hymnes : un *Chant martial pour la Fête des Victoires du 10 prairial an IVe de la République* :

> Si vous voulez trouver la gloire,
> Cherchez-la dans les camps français;

Puis un *Hymne à la Victoire*, paroles de Coupigny dont

les vers indiquent l'époque : « En vain le Tanaro rebelle — pensait arrêter nos efforts ».

Pour la même fête, Cherubini composa son *Hymne à la Victoire*, dont les paroles célèbrent les succès militaires qui ramènent la paix. Enfin Catel écrivit, sur les vers de Lebrun, le *Chant du Banquet républicain pour la Fête de la Victoire*. Le programme de la fête en accompagnait le texte de cette double épigraphe : « O jour d'éternelle mémoire!... » et : *Nunc est bibendum*!

Après le traité de Campo-Formio, quand Bonaparte revint d'Italie ayant, pour la première fois depuis quatre-vingt-douze, assuré pour quelque temps la paix, il fut reçu en triomphateur. La fête qu'on lui donna ne fut plus, à proprement parler, une fête nationale, mais plutôt une fête officielle : elle eut lieu, le 20 frimaire an VI, dans le palais du Directoire, et fut très brillante. Cette fois, c'est Méhul qu'on chargea de faire harmonieusement accueil au guerrier pacificateur; il s'associa de nouveau à son digne collaborateur Chénier, et les auteurs du *Chant du Départ* et du *Chant des Victoires* chantèrent cette fois le *Chant du Retour*.

Tu fus longtemps l'effroi, sois l'amour de la terre,
O République des Français!
Que le chant des plaisirs succède aux cris de guerre;
La victoire a conquis la paix.

Mais la plus originale de toutes les fêtes célébrant les victoires fut la « Fête de la liberté et entrée triomphale des objets de science et d'art recueillis en Italie », qui eut lieu le 10 thermidor an VI (29 juillet 1798). Si l'on avait vu souvent décerner les honneurs du triomphe à un homme, c'était bien la première fois au monde qu'une fête prenait pour objets les produits du génie humain : des tableaux, des livres, des statues. Dix chars, en tête

du cortège, portaient les objets scientifiques et les bêtes curieuses; après eux marchaient quatre animaux dont la vue excita au plus haut point la curiosité des Parisiens : deux chameaux et deux dromadaires!... Une seconde section renfermait six chars portant des manuscrits, des livres, des médailles, etc. Enfin la marche était fermée solennellement par un défilé de vingt-neuf chars sur lesquels on avait placé des statues antiques, *la Transfiguration* de Raphaël, des Titien, des Véronèse, etc. Le buste de Junius Brutus était porté sur les épaules par des défenseurs de la République. Des citations de Tacite, des vers de Voltaire étaient inscrits de tous côtés.

Ce cortège traversa tout Paris et fut rassemblé en dernier lieu au Champ de Mars. Certes, la musique devait, en un tel jour, être reléguée au second plan; elle ne fut pourtant pas complètement négligée. Quand le défilé des chars arriva au Champ de Mars, il fut reçu par de larges et puissants accords. Un orchestre symphonique accompagna tout d'abord aux choristes du Conservatoire le *Carmen sæculare* de Philidor; puis, après cette page classique, l'on entendit une œuvre nouvelle, de vastes proportions, l'*Ode pour la Fête de la Liberté*, de Lesueur, sur des vers de Lebrun, avec ce début très académique :

Réveille-toi, lyre d'Orphée,
Enfante de nouveaux concerts;
Jamais aux rives de l'Alphée,
Pindare ne chanta de triomphes plus chers!...

Mais le refrain s'appliquait à des préoccupations plus modernes :

France heureuse, quelle est ta gloire!
Tu vois les chefs-d'œuvre des arts
Conquis des mains de la victoire
Embellir tes nobles remparts.

Et la composition musicale est encore de grand style :

musique à fresque, pourrait-on dire; et en effet c'est bien à cela que s'appliquait de préférence le génie de Lesueur.

Combien d'autres œuvres ont été écrites pour célébrer les victoires ou les efforts des armées françaises! Les plus illustres maîtres, Grétry, Gossec, n'ont pas dédaigné de signer de simples chansons patriotiques. L'on vit par exemple l'auteur du *Tableau parlant* emboucher la trompette guerrière pour accompagner des « Couplets du citoyen Patriophile, dédiés à nos frères de Paris », lesquels furent chantés au Théâtre-Italien. De Gossec, outre les hymnes déjà cités, nous pouvons signaler encore une *Chanson patriotique pour le succès de nos armes*. Jadin compose une *Ode à l'Armée*; Martini, Kalkbrenner, chacun un *Chant triomphal*. Rouget de Lisle, après *la Marseillaise*, le chant de *Roland à Roncevaux* et celui du *Vengeur* : « Mourons pour la patrie », écrit *le Chant des Vengeances*, puis *le Chant des Combats*, exécutés (an VI et an VIII) non dans des fêtes publiques, mais à l'Opéra, lequel tendait de plus en plus à devenir le théâtre des manifestations du patriotisme officiel.

C'est encore l'Opéra qui reçut le principal écho musical du criminel événement qui ralluma le guerre en Europe à la fin du siècle : l'assassinat des représentants de la République par les Autrichiens au printemps de 1799. On y donna, le 14 juin (26 prairial an VII), *la Nouvelle au Camp, ou le Cri de Vengeance*, scène lyrique sur laquelle nous ne possédons que de vagues notions et dont la musique est attribuée à Gossec. En tout cas, il est certain que le vieux maître reprit à cette occasion la plume qui, en 1792, avait écrit *l'Offrande à la Liberté* : il composa une *Cantate funèbre pour la fête du 20 prairial an VII, en mémoire des plénipotentiaires de la République française au Congrès de Rastadt*. Ce fut, sinon son chant du cygne (puisque ce mot implique l'idée d'une sublime et

suprême inspiration, et celle de Gossec était bien affaiblie), du moins, très probablement, sa dernière production lyrique. On reconnaîtra dans le choix du sujet l'idée dominante qui, depuis dix années, avait dicté les meilleures pages au créateur de la musique républicaine, au premier chantre de la Liberté.

Mais chez ses successeurs, et jusque sous l'Empire, la veine de la musique nationale ne fut poin tarie. L'auteur des trois chants *du Départ*, *des Victoires* et *du Retour* composa le *Chant du Retour de la Grande armée*, sur des vers d'Arnault, et, plus tard encore, un *Chant triomphal* qui fut exécuté à l'Opéra en 1810-1811. Et Lesueur qui, en l'an IV et en l'an VI, avait chanté les victoires des armées républicaines, composa pour le 14 avril 1802, *le Chant de la Paix*, ainsi qu'un *Chant de Triomphe* pour les concerts de la cour de Napoléon I[er], sur des paroles de Lebrun.

L'on voit, par cette longue énumération, que le chant patriotique, genre déconsidéré de nos jours, était loin d'être méprisé il y a un siècle, et que les plus grands maîtres d'alors ne dédaignèrent pas de le cultiver, d'y appliquer tous leurs efforts et d'y mettre le meilleur de leur génie.

IV

Si les fêtes célébrant les succès des armes françaises, multipliées comme elles furent, devinrent banales, les deuils de la patrie donnèrent lieu à des manifestations dont une, au moins, fut aussi émouvante qu'aucune de celles des premiers temps de la Révolution.

C'est la fête funèbre célébrée après la mort de Hoche, le 10 vendémiaire an VI (1[er] octobre 1797).

Cette fois, le peuple, sentant profondément son irréparable perte, retrouva son attitude grave et désolée des jours les plus sombres. En cette époque désabusée, sceptique et frivole du Directoire, l'on sentit de nouveau dans Paris le souffle qui jadis, aux obsèques de Mirabeau, avait puissamment pénétré parmi la foule.

La cérémonie eut lieu au Champ de Mars. Nous ne la décrirons pas, les grandes lignes étant toujours les mêmes. Elle se distingua pourtant par le soin avec lequel fut réglée la partie artistique et musicale. *L'hymne funèbre pour la mort du général Hoche*, poésie de Chénier, musique de Cherubini, est une œuvre lyrique d'une grande importance et d'une envergure peu commune. Une marche funèbre, exécutée pendant le défilé devant l'urne funéraire, en forme l'introduction; elle est conçue d'après les traditions inaugurées par Gossec, modelée presque exactement sur la célèbre *Marche lugubre* des obsèques de Mirabeau, dont on retrouve les roulements sinistres des tambours voilés, le sombre glas du tam-tam, les éclats des trompettes et des trombones, jusqu'aux rythmes et aux accents. Mais les formes musicales sont affinées et d'un art singulièrement perfectionné; si l'œuvre de Cherubini est encore loin d'atteindre aux sublimités de la *Marche funèbre pour fêter la mémoire d'un grand homme*, dans l'immortelle *Héroïque* de Beethoven, déjà elle marque un acheminement certain vers le plus haut style du maître de la symphonie.

Après la marche instrumentale et le défilé funèbre, quarante jeunes filles, élèves du Conservatoire, vêtues de blanc, avec des écharpes de crêpe, et les cheveux ornés de bandelettes à la manière antique, s'avancèrent processionnellement et chantèrent une première strophe.

Sur les lents accords de l'orchestre soutenant le chant, le prolongeant parfois quand il semblait s'éteindre en un murmure désolé, les voix s'élevèrent, tristes et mélodieuses, modulant cette funèbre strophe :

Du haut de la voûte éternelle,
Jeune héros reçois nos pleurs,
Que notre douleur solennelle
T'offre des hymnes et des fleurs.
Ah! sur ton urne sépulcrale,
Gravons ta gloire et nos regrets,
Et que la palme triomphale
S'incline au sein de tes cyprès!

Les exécutants se turent après cette harmonieuse entrée, et Daunou, au nom de l'Institut, prononça un discours, qui fut ainsi encadré de musique, car le chœur recommença dès qu'il eut parlé. Des vieillards, des guerriers se présentèrent à leur tour, répétant le beau chant de la première strophe, soutenus par les accompagnements variés et de plus en plus riches de l'orchestre; enfin une dernière strophe unit toutes les voix d'hommes en un énergique et véhément final. La cérémonie fut complétée par le chant du dernier couplet de *la Marseillaise* : « Amour sacré de la patrie », exécuté par toutes les voix réunies, dans un sentiment de respect religieux. Le long du cortège funèbre avait retenti à plusieurs reprises la lugubre *Marche des Morts* de Gossec. Enfin, conformément à la tradition révolutionnaire, le peuple ne quitta pas le Champ de Mars avant que les chants funèbres eussent fait place aux accents de l'apothéose : le *Chant du Départ* conclut la cérémonie.

La mort de Hoche eut un écho musical en Italie, où Bonaparte, qui ne négligeait rien de ce qui pouvait

gr ir et entretenir sa popularité naissante, ne uait pas l'occasion de faire célébrer dans son armée les grandes dates révolutionnaires. Ce fut ainsi qu'en 1796 et 1797, le 22 septembre et le 14 juillet furent, par ses ordres, fêtés peut-être avec plus d'éclat qu'à Paris : lui-même adressait d'éloquentes proclamations aux troupes, promettait de sauver la République, passait des revues au milieu des populations éblouies, faisait planter des arbres de liberté, organisait des courses, des cortèges allégoriques, où le futur empereur ne craignait pas d'exhiber sur un char une déesse de la Liberté revêtue d'habits antiques aux trois couleurs, comme naguère avaient fait Hébert et Chaumette, à Notre-Dame, pour la fête de la Raison. *Le Moniteur* enregistrait, comme des bulletins de victoire, les comptes rendus de ces fêtes, qui formaient comme une vivante propagande des idées et des mœurs de la Révolution française à l'étranger.

Il était habile au vainqueur d'Arcole et de Rivoli de s'associer publiquement au deuil de la France, et de déplorer la perte de son glorieux émule. Chose imprévue, cette manifestation, toute politique, eut principalement un résultat musical.

Tandis qu'à Paris les maîtres français (je compte Cherubini parmi eux) étaient conviés à chanter la mémoire du héros pacificateur, Bonaparte, que son goût portait résolument vers la musique italienne, s'adressa à Paisiello, maître de chapelle du roi de Sicile, et lui commanda un morceau funèbre. Revenu en France presque aussitôt après, il rapporta au Conservatoire une copie de ce morceau. En voici l'intitulé exact :

Sur la couverture, ces simples mots, précédés du nom de l'auteur : *Overtura o sinfonia.*

Sur le titre :

MUSICA FUNEBRE
composta dal maestro di capella D. Giovanni Paisiello
al servizio delle LL. MM.
Siciliane
All'occasione della morte del fù Generale Hoche,
cercatagli dal Sig^r Generale in
Capite BUONAPARTE.

Je continue en français :

« Les idées exprimées dans cette musique, après un petit prélude, lequel exprime la surprise à l'annonce de la mort du susdit général, sont le résultat d'une marche funèbre militaire, laquelle, toutes les fois que vient une nouvelle reprise, produit des sentiments variés de douleur, de désespoir, de confusion, de tristesse, d'agitation, affliction, plainte, abattement, tous analogues à ladite perte.

« *In Napoli, gli 11 nov^r 1797.* »

Au bas de la page, tracés d'une écriture ferme et appuyée, ces mots autographes :

« Donné au Conservatoire de musique par le citoyen BONAPARTE. »

Ce morceau a son histoire. Quand, parmi les acclamations et les fêtes triomphales, le vainqueur de l'Italie fut de retour à Paris, voulant montrer qu'un futur empereur a des clartés de tout, il envoya le morceau de Paisiello au Conservatoire en demandant qu'on l'y exécutât. Sarrette et le comité de l'École, dans une intention toute courtoise, aussi bien pour honorer Bonaparte, en faisant plus et mieux qu'il ne demandait, que pour lui montrer ce dont les musiciens français étaient capables, ne se contentèrent pas de déférer à son désir : ils firent exécuter en même temps quelques-unes des œuvres produites par les maîtres de la maison, notamment, par une association d'idées naturelle, l'*Hymne funèbre pour la mort du général Hoche*, de Cherubini.

Ce faisant, ils manquèrent d'à propos : la suite des événements ne le leur prouva que trop! Quand le concert fut achevé, Bonaparte, s'adressant à Cherubini, d'un air peu satisfait et sans dire un mot de son œuvre, lui fit savoir que le plus grand compositeur, c'était Paisiello, puis, après lui, Zingarelli. Et ce fut tout. Méhul, Lesueur, Gossec, Grétry étaient là, écoutant avec déférence. Il paraît que Cherubini ne put se retenir de murmurer : « Passe encore pour Paisiello, mais Zingarelli... ». Aussi fut-il en disgrâce pendant tout le temps que dura le pouvoir de Napoléon. Est-il besoin d'ajouter que si les causes de cette disgrâce se rattachent plus ou moins directement à l'*Hymne du général Hoche*, cela ne veut point dire que Bonaparte ait regardé Cherubini d'un œil courroucé parce qu'il s'était permis de célébrer un autre grand homme que lui : la commande que lui-même avait faite à un autre musicien en est la preuve certaine; il ne craignait plus ses émules lorsqu'ils étaient morts. Non : ce n'est que pour des raisons de simple dilettantisme que Bonaparte sacrifia Cherubini.

Voyons donc ce qu'était cette *Musica funebre* de Paisiello objet de ses préférences.

La première impression que j'eus quand j'ouvris à la bibliothèque du Conservatoire, où il est jalousement mis en réserve, le cahier revêtu de la glorieuse signature, fut, je dois l'avouer, un étonnement mêlé de quelque inquiétude. Je me demandai si Paisiello n'a pas voulu se moquer légèrement de son auguste protecteur, ou bien s'il s'est trompé lui-même, croyant écrire un morceau d'*opera buffa*. La moderne *Marche funèbre d'une marionnette* donne une idée assez exacte de sa conception : dans l'ingénieuse fantaisie de Gounod, la musique décrit tour à tour les épisodes les plus divers, jusques aux stations du cortège au cabaret; et de même le morceau

de Paisiello a la prétention de dépeindre des émotions tellement nombreuses qu'on en frémit d'avance! Le titre a donné un avant-goût assez heureux : mais ce n'est rien auprès de la composition même. Dès les premières pages, qui débutent par une introduction de huit mesures coupée par quatre points d'orgue exprimant la *stupore*, après l'exposition d'un motif insignifiant, des commentaires écrits nous expliquent pas à pas les intentions du musicien. Il commence par exprimer la frénésie, rien de moins : *Smanie per la perdita del fù generale Hoche*! Puis, c'est le tableau d'un *popolo afflitto e addolorato*. Ensuite, coup sur coup : *Agitazione*, — *smanie*, — *pianto*, — *confusione*, *mestizia*, *agitazione smaniose*, *pianto e affani*, — *exclamazioni di dolore*, — *avvilimento*....

Que de choses dans une marche funèbre!

Inutile d'ajouter que, de tous ces beaux sentiments, il n'y a pas trace dans la musique, malgré les soins du compositeur pour varier les tons et introduire des dessins à intentions expressives. Son effort n'aboutit qu'à produire des mouvements indifférents, tracer des broderies superficielles. Il lui suffit d'écrire dans le mode mineur pour croire qu'il peint l'affliction ; s'il veut dépeindre le désespoir ou l'égarement, quelques doubles croches, avec des syncopes à l'instant favorable, lui sembleront réaliser parfaitement l'idéal. Tout cela n'est que formule banale et vide : la faconde italienne a passé tout entière dans les paroles, il n'en reste rien pour la musique. La forme, il faut le reconnaître, est pure, l'écriture plus élégante et plus variée que celle des maîtres français : de là quelque chose d'assez agréable à écouter distraitement, et qui berce mollement. Mais que sont ces élégances funéraires à côté des cris de désespoir dont Gluck avait laissé de sublimes modèles à ses successeurs de l'époque révolutionnaire, et dont Beethoven retrouvera

bientôt l'accent avec plus de puissance encore et de profondeur? Méhul, Gossec, Cherubini avaient fait retentir des accords autrement poignants pour exprimer les deuils de la patrie. Il est regrettable que Bonaparte, plus remarquable décidément comme homme de guerre que comme musicien, n'ait pas su le comprendre.

V

Les fêtes purement politiques, en cette dernière partie de l'ère révolutionnaire, furent moins nombreuses et moins solennelles que les fêtes patriotiques. Elles eurent généralement un caractère plutôt commémoratif que véritablement férial. Des mœurs nouvelles s'implantèrent : au lieu de donner les fêtes nationales en plein air, en présence de tout le peuple, on les célébra dans l'intérieur des assemblées législatives. L'enceinte de l'Assemblée, nous le savons déjà, c'était le Temple national; les représentants du peuple étaient les prêtres de la religion civique. Quant aux cérémonies, elles se composaient, comme dans toutes les religions, de chants et de discours. Et c'était une façon plus digne de célébrer de grandes idées et de grands souvenirs que celle qui ne consiste qu'en des réjouissances plus ou moins vulgaires, sans lesquelles, de nos jours, on ne conçoit pas les fêtes nationales.

Nous avons suivi la fête du 14 juillet année par année depuis 1790 : poursuivons. En 1795 la grande date révolutionnaire fut de nouveau commémorée en séance de la Convention : c'est en ce jour que *la Marseillaise* fut décrétée chant national, et nous avons dit ailleurs quelle vive impression avait produite l'audition de cet hymne, dont l'Assemblée entendit la dernière strophe debout et découverte. L'Institut national, qui avait ouvert la séance

par l'exécution d'une symphonie, fit entendre encore *Ça ira*, *le Chant du Départ*, *Veillons au Salut de l'Empire* et le chœur de Gossec sur les vers de Voltaire : *Peuple, éveille-toi, romps tes fers*. Enfin, Rouget de Lisle eut les honneurs de la fête nationale qui eut lieu quinze jours après, également dans la Convention, pour l'anniversaire du 9 thermidor : son éloge y fut prononcé; mais son chant national y fut mis en opposition avec le thermidorien *Réveil du Peuple*, exécuté aussi malgré les protestations des derniers montagnards. *Le Chant du départ*, toujours étranger aux luttes des partis, termina la séance.

Dans les années qui suivirent, le zèle fut moindre pour célébrer la prise de la Bastille. En 1796, la fête fut purement et simplement renvoyée au 9 thermidor. En 1797, elle se résuma en une cérémonie, sans grand apparat, dans la cour du palais du Directoire (le Luxembourg), avec discours et airs connus, et quelques manœuvres militaires. Mais en 1798, la majorité républicaine s'efforça de rendre au 14 juillet un peu de son éclat primitif. Les deux Conseils décidèrent, en séances publiques, qu'ils le célébreraient dans leurs salles, que les présidents prononceraient les discours d'usage et que les corps de musique affectés à chaque Assemblée exécuteraient des airs patriotiques. Marbot aux Anciens, Chénier aux Cinq-Cents s'acquittèrent de la tâche oratoire. Un épisode, non sans poésie, fut la remise aux représentants de la République française des dons symboliques du peuple irlandais : « la harpe d'Erin, la harpe d'Ossian aux cordes d'argent », présents qui rappelèrent, disait l'adresse officielle « les chants solennels et l'antique république de Mona ».

Enfin, on revint aux pures traditions en réunissant le peuple au Champ de Mars, où se dressa de nouveau l'autel de la patrie : il y eut cortège, évolutions militaires,

lancement d'un ballon; les discours furent encadrés par l'*Hymne à la Patrie* et l'*Hymne au 14 Juillet.*

En 1799, la fête ne fut célébrée officiellement que dans les Conseils. Parmi les orateurs était Lucien Bonaparte. Les temps sont proches.... Au point de vue musical, le programme ne contient que cette simple phrase : « Dans le temple décadaire, *Hymne du 14 Juillet,* hymne *Amour sacré de la Patrie.* » Et l'on distribue, dans les rues, des couplets d'un nommé « Perrin, chansonnier de la République », fort plats, qui se chantent sur l'air du vaudeville des *Visitandines.*

Ce rapide exposé nous montre qu'aucune œuvre lyrique digne de ce nom ne fut composé pour l'anniversaire de la prise de la Bastille depuis que la Fédération de 1790 avait inspiré à Chénier et Gossec leur admirable *Chant du 14 Juillet.* Seul le 14 juillet 1800 donnera naissance à une importante et superbe composition musicale : nous en parlerons à son heure.

Au contraire le 21 janvier produisit plusieurs œuvres dont quelques-unes sont dues à des maîtres.

L'anniversaire de l'exécution de Louis XVI compte au nombre des fêtes nationales décrétées sur la proposition de Robespierre le 18 floréal an II : il avait été célébré l'hiver précédent par l'initiative populaire. Vu la rigueur de la saison, cette fête eut lieu d'ordinaire en des locaux fermés, et commença toujours dans la salle des séances de l'Assemblée. La musique donna lieu, en 1795, à un incident fort ridicule, dont le récit a sa place ici. Au début de la séance de la Convention, l'orchestre de l'Institut national avait joué une marche funèbre. L'impression de cette musique « douce et mélodieuse » parut déplacée à quelques membres, qui interrompirent en demandant « si les musiciens entendaient déplorer la

mort du tyran, — si c'était en sa faveur qu'ils manifestaient, ou contre lui ». Sur quoi les modérés répondirent par le cri : « A l'Abbaye! » Mais Gossec, dont les principes étaient purs, ne voulut point rester sous le coup d'une semblable insinuation : il descendit à la barre, et prononça ce discours :

« Citoyens représentants, est-il possible qu'un doute aussi injurieux se soit élevé sur les intentions des artistes qui sont réunis dans cette enceinte, que, ceux qui ont célébré la mort du tyran, on les accuse de venir ici le pleurer? On se livrait aux douces émotions qu'inspire aux âmes sensibles le bonheur d'être délivré d'un tyran, et de ces sons mélodieux on eût passé aux chants mâles de la musique guerrière et on eût célébré nos succès en Hollande et sur toutes nos frontières. Citoyens représentants, nous marcherons constamment pour culbuter les tyrans, et jamais pour les plaindre. »

On applaudit, et la cérémonie continua sur la place de la Révolution, où l'Institut de musique joua force airs patriotiques, le *Ça ira*, *la Marseillaise*, *le Chant du Départ*, et un nouvel hymne mis en musique par Lefèvre.

En 1796, même cérémonie, commencée dans l'intérieur des Conseils, continuée au Champ de Mars. On y chanta pour la première fois le *Serment républicain* de Chénier et Gossec, composition importante qui, malgré les apparences que lui donne le titre, n'en était pas moins un chant d'ancien régime : ce « Serment républicain » était le serment d'*Athalie*, donnée précédemment par la Comédie-Française avec des chœurs de Gossec, et les vers de Chénier n'étaient qu'une adaptation des vers de Racine :

Oui, nous jurons ici pour nous, pour tous nos frères....
Si quelque transgresseur enfreint cette promesse,
Qu'il éprouve, grand Dieu, ta fureur vengeresse!...

Voltaire avait fait, dans *Brutus*, une tirade visiblement imitée de celle-ci, et fort à la mode pendant la Révolution : un rien suffit pour mettre Racine au ton du jour!

En 1797, la cérémonie publique eut lieu, avec peu d'éclat, à la cathédrale de Notre-Dame; en 1798, à l'église Saint-Sulpice, alors « Temple de la Victoire ». Pour ce dernier jour, l'arrêté directorial avait spécifié que le Conservatoire exécuterait « un chant d'imprécations contre les parjures ». Ces mots résument le caractère de toutes les œuvres lyriques spécialement composées en vue du 21 janvier : aucune ne fait allusion à la mort de Louis XVI; on s'y bornait, à jurer de défendre toujours l'indépendance et la liberté :

S'il en est qui veulent un maître....
Qu'ils aillent mendier des fers,
Ces Français indignes de l'être!

Ces vers sont le début du *Chant national pour l'Anniversaire du 21 Janvier*, de Lebrun, qui, mis en musique par Lesueur, fut exécuté à cette cérémonie de Saint-Sulpice, où *le Serment républicain* de Gossec fut également redit. Berton remit la même poésie en musique pour l'anniversaire suivant, le dernier célébré.

Passons vite sur les autres anniversaires. Le 10 août donne naissance à des compositions lyriques de Cherubini (*Chant républicain du 10 Août*, paroles de Lebrun, exécuté en 1795), de Catel (*Hymne du 10 Août*, paroles de Chénier), de Giroust (*Hymne pour l'anniversaire du 10 Août*, chanté à Versailles en l'an III), de Rigel (*Hymne pour la Fête du 10 Août*), et de quelques autres de moindre importance. Le 9 thermidor, à des œuvres de Méhul (*Hymne au 9 Thermidor*, paroles de Chénier), Gossec (*Hymne à l'Humanité, pour le 9 thermidor*, paroles de Baour Lor-

mian), Lesueur (*Chant du 9 Thermidor*, paroles de Desorgues), Catel (*Stances pour l'Anniversaire du 9 Thermidor*, sans nom de poète), Rouget de Lisle (paroles et musique d'un *Hymne dithyrambique sur la Conspiration de Robespierre et la Révolution du 9 Thermidor*, écrit aussitôt après l'événement, et exécuté dans la Convention lors du premier anniversaire (9 thermidor an III).

Enfin, l'anniversaire directorial du 18 fructidor (célébré en 1797 et 1798) fut chanté par Méhul (sur des vers de Lebrun-Tossa) et Cherubini (poète inconnu).

Quant à l'anniversaire du 31 mai 1793, compris parmi les fêtes nationales du décret de Robespierre, il ne fut pas commémoré une seule fois.

C'est au 1er vendémiaire, 22 septembre, jour de la proclamation de la République, que les pouvoirs publics, sous le Directoire, réservèrent le plus de solennité et d'éclat. Cette fête n'eut lieu pourtant qu'un petit nombre de fois, n'ayant été reconnue fête nationale que par la loi du 3 brumaire an IV. Elle fut célébrée pour le première fois l'année suivante (1796). La description qui nous en est venue montre que c'en était bien fini des nobles et grandioses manifestations populaires des premiers temps. La fête eut lieu au Champ de Mars, et commença par une allégorie astronomique, qui sembla bizarre; elle se termina, et c'en fut la partie principale, par des courses à pied, à cheval, en chars, auxquelles prit part le citoyen Franconi, etc. On s'acheminait doucement vers les beautés du jeu du pot cassé, du mât de Cocagne et de la course au canard, qui sont aujourd'hui les principaux ornements de nos fêtes publiques. Dans l'intervalle, après l'exécution d'un « Hymne à grand chœur » sur l'identité duquel on ne nous donne aucune indication précise, on proclama, conformément à un arrêté du Directoire, les noms des « poètes et

compositeurs qui ont contribué à l'ornement des fêtes nationales depuis la conquête de la liberté, et auxquels la nation adresse un tribut de reconnaissance ». L'idée était louable. Mais cette espèce de distribution des prix, résumant et rappelant les gloires artistiques des six années précédentes, ne semblait-elle pas vouloir dire que, maintenant, c'était fini?

Les noms proclamés furent :

Comme poètes : Marie-Joseph Chénier, Lebrun, Desorgues, Coupigny, Rouget de Lisle, Baour-Lormian, Varon, Davrigny, Pillet, Flins, Lachabeaussière et la citoyenne Pipelet.

Comme musiciens : Gossec, Méhul, Catel, Berton, les frères Jadin, Lesueur, Langlé, Lefèvre, Eler, Pleyel et Martini[1].

En 1797, le 1er vendémiaire, suivant de quelques jours seulement le coup d'État du 18 fructidor, prit un caractère de manifestation politique, et donna lieu à force discours; mais les courses à pied, à cheval et en chars renouvelèrent, pour le peuple indifférent, l'attrait de la fête précédente.

Mais le 1er vendémiaire an VII (1798) eut plus d'éclat; si cette journée ne ressemble en rien aux fêtes des premières années révolutionnaires, en revanche elle fit pressentir les grandes manifestations pacifiques du XIXe siècle. Tandis qu'une partie du Champ de Mars était réservée aux évolutions militaires et aux courses, on avait élevé dans une autre partie un « Temple de l'Industrie » destiné à recevoir « les objets les plus précieux des fabriques et manufactures françaises ». Cela n'était rien moins que la première exposi-

1. N'est-il pas singulier que le nom de Cherubini manque à cette liste?

tion qu'on ait vue au Champ de Mars, et en France. Il y eut, pour la proclamation des plus méritants, une cérémonie dans laquelle l'orchestre et les chœurs du Conservatoire jouèrent leur rôle coutumier, exécutant *Ça ira* pendant que, par une réminiscence des fêtes robespierristes, on brûlait les effigies du Despotisme et du Fanatisme. Parmi les exposants récompensés, il faut citer les frères Érard, pour leurs perfectionnements apportés à la harpe; et, parmi les musiciens mentionnés dans la proclamation des meilleurs ouvrages de l'esprit, Cherubini, Lesueur, Martini, Monsigny. Le jeune Horace Vernet obtint un double succès, comme peintre et comme cavalier : il fut classé second à la course. Enfin l'on entendit quelque musique, notamment un nouveau *Chant du 1er Vendémiaire*, de Martini, fort banal. Un détail suffira pour nous édifier sur la manière dont ce compositeur comprenait son rôle : voulant dépeindre un tumulte populaire, il ne se donna pas la peine d'en composer la partition, mais se borna à indiquer en grosses notes l'harmonie fondamentale, après quoi il écrivit :

« Chaque exécutant prélude à volonté sur l'accord parfait d'*ut* pendant ces seize mesures, à commencer par la première note et en finissant par la dernière note écrite, pour produire une fanfare. »

Voilà qui est vraiment d'un art facile! Qu'avait-on donc à faire d'appeler un étranger comme était ce Bavarois italianisé, — de son vrai nom Schwarzendorf, dit Martini — pour célébrer les plus intimes souvenirs de la France républicaine? Ancien maître de chapelle du comte d'Artois et surintendant de la musique du roi, l'auteur de l'*Amoureux de Quinze Ans* et de *Plaisir d'amour* était vraiment trop peu fait pour cela!

La fête officielle du même jour, célébrée comme de

coutume au sein des Conseils, fut plus musicale que d'ordinaire. Aux Cinq-Cents, l'orchestre du Conservatoire exécuta l'ouverture du *Jeune Henri*, dont on connaît l'histoire et le succès prodigieux. « Ce morceau, dont l'exécution a été complète et supérieure, excite, dit le *Moniteur*, le plus vif enthousiasme. » Après cette brillante introduction orchestrale, les chanteurs Chéron, Laïs et Laforêt dirent en trio le *Chant du 14 Juillet*, de Gossec, déjà exécuté à la même place en 93, peut-être avec les mêmes artistes. Citons encore le compte rendu officiel : « Ce trio, exécuté avec une rare perfection, arrache, malgré le règlement, des applaudissements réitérés. » Le *Chant du Départ*, et le révolutionnaire *Ça ira* des premiers jours, complétèrent la séance.

En 1799, on était bien las : la fête du 1er vendémiaire fut célébrée dans les Conseils et dans les temples décadaires, où l'on avait élevé un autel à la Concorde auprès de l'autel de la Patrie. Aucun effort ne fut tenté pour renouveler le programme ordinaire, et les musiciens firent entendre les mêmes chants qu'ils exécutaient depuis plusieurs années. — Quelques jours après, Bonaparte débarquait d'Égypte ; le mois suivant comptait parmi ses jours le 18 brumaire.

Pour achever l'énumération des fêtes politiques de la Révolution, il ne reste à mentionner qu'un petit nombre de solennités particulières et isolées. L'une des plus intéressantes fut la « Fête des martyrs de la Liberté », célébrée le 11 vendémiaire an IV. Ces martyrs étaient les Girondins, dont la loi du 18 floréal an II avait prétendu célébrer la chute : mais, par une ironie des événements, la journée du 31 mai ne fut jamais fériée, et ce fut au contraire à réhabiliter leur mémoire que la Convention occupa une de ses dernières séances ; au

milieu d'une crise des plus graves. La date de la fête eût dû être le 31 octobre, anniversaire de la mort des Girondins; mais la Convention, étant au bout de sa législature, choisit de préférence le 11 vendémiaire (3 octobre). Déjà la journée du 13 vendémiaire se préparait : ce fut au milieu de Paris grondant, en sa salle des Tuileries dont les abords, défendus sous le commandement décisif de Bonaparte, était transformés en un camp retranché, que la Convention fit amende honorable à la mémoire des collègues qu'elle s'était laissé ravir. La salle des séances était tendue de voiles de deuil : deux fois les députés interrompirent leurs délibérations pour entendre, avec calme et recueillement, des morceaux funèbres et des hymnes à la Liberté. Méhul avait écrit pour cette circonstance l'*Hymne des Vingt-Deux*, sur des vers de Chénier, et Gossec un *Hymne élégiaque pour l'Anniversaire du 31 Octobre : Aux Mânes de la Gironde*.

Quelques mois auparavant, à la journée du 1er prairial, l'enceinte de la Convention avait été ensanglantée : au milieu d'une scène dont la violence dépassa tout ce qu'on avait vu en quatre-vingt-treize, le député Féraud avait été frappé, sa tête plantée au bout d'une pique, et l'horrible trophée présenté au président Boissy d'Anglas. La Convention consacra la journée du 14 du même mois à commémorer la malheureuse victime dans sa propre assemblée. Une fois de plus il fallut que Gossec et Méhul, chacun de son côté, écrivissent les hymnes nouveaux (cette fois, il est vrai, ils n'eurent pas à les enseigner au peuple), et l'une de ces improvisations, celle de Méhul, est vraiment une page de la plus grande beauté, grave, expressive, un modèle admirable de musique funèbre. — Parmi les chants inspirés par le même événement (on devine s'il servit de matière à des

complaintes!), il en est un dont on ne s'attend guère à voir l'auteur en cette affaire : le citoyen Brillat, de Belley, qui n'est autre que Brillat-Savarin, poète et musicien tout ensemble, mais surtout savoureux auteur de la *Physiologie du Goût*. Modeste, il consent que l'on chante les paroles de sa *Romance sur l'Assassinat du Représentant Féraud* en substituant à l'air qu'il a composé celui du *Barbier de Séville* : « Je suis Lindor ». Le sien est pourtant fort bon.

Sous le Directoire, on célébra deux fois, en l'an VI et en l'an VII, la fête de la Souveraineté du peuple. Catel a composé un hymne en son honneur.

Enfin, le 30 fructidor an VII eut lieu la dernière solennité de la République en l'honneur de ses héros : ce fut la pompe funèbre de Joubert, mort à la bataille de Novi. On y répéta le même cérémonial que pour Hoche, et la musique de Cherubini fut redite, adaptée à de nouvelles paroles. Déjà, cinq jours auparavant, les deux Conseils avaient consacré leur séance à célébrer officiellement ce deuil : les salles étaient tendues de noir; à l'extérieur, le canon tonnait, et les musiques jouèrent sans relâche des chants funèbres, dont un seul est désigné par le compte rendu : le chœur des tombeaux de *Roméo et Juliette*, de Steibelt.

VI

Parmi les fêtes dont l'usage ne commença que dans les dernières années de l'ère révolutionnaire, celle qui eussent pu devenir les plus intéressantes, les plu vraiment populaires si l'on avait su les faire entr dans les mœurs, sont les mêmes dont on songer volontiers à reprendre l'idée aujourd'hui sous le nc de « fêtes humaines » : fêtes de la Jeunesse, de la Vi

lesse, des Époux; fête de la Reconnaissance; fête des Saisons, — et encore les fêtes du Travail, parmi lesquelles la Révolution n'a guère voulu connaître que l'Agriculture. Là, nous nous retrouvons en pleine atmosphère de XVIIIe siècle sensible et vertueux. Cependant la Révolution avait introduit quelques notions plus précises que n'étaient les vagues aspirations naguère éprouvées par les lecteurs de l'*Émile* et de *la Nouvelle Héloïse*. Il résulta de là quelque confusion, et, malgré les efforts du gouvernement, ces fêtes réussirent peu.

On y voyait un mélange bizarre de symboles naïfs et de pratiques témoignant de l'esprit le plus positif.

La fête de la Vieillesse, célébrée le 10 fructidor en les ans IV, V et VI, se résumait en un hommage rendu, sous des apparences diverses, à la personne des vieillards. On portait en triomphe les plus dignes, on les couronnait de chêne, et les orateurs proposaient à la jeunesse l'exemple de leurs vertus. Dans les campagnes, la fête se passait sur la place publique, ou en plein champ, et ne manquait pas d'une certaine poésie rustique. Des gravures, parfois non sans mérite, en ont retracé les traits les plus caractéristiques. A Paris, on pensa avoir trouvé une idée admirablement assortie en organisant en l'honneur des vieillards une représentation d'*Œdipe à Colone*. Cet hommage indirectement rendu par la classique et pure musique de Sacchini fut répété deux années de suite, en l'an IV et en l'an V.

La fête des Époux, célébrée dans toutes les municipalités de la République aux premiers beaux jours (le 10 floréal), consistait principalement en honneurs rendus « aux personnes mariées qui, par quelque action louable, auront mérité de servir d'exemple à leurs concitoyens ». Les noms des plus vertueux étaient pro-

clamés, et des couronnes civiques décernées par la main du vieillard qui pouvait marcher à la tête de la plus nombreuse famille. Les couples mariés nouvellement étaient admis dans le cortège aux places d'honneur, les épousées vêtues de blanc et parées de fleurs et rubans tricolores. Peut-être un peu indiscrète, et manquant d'intimité, cette fête fut de celles qui eurent le plus de peine à s'acclimater.

Il en fut de même de la fête de la Jeunesse (10 germinal), qu'on prétendit renouveler des éphébées athéniennes. Son seul mérite fut d'être un prétexte à inculquer aux jeunes gens les sentiments patriotiques. Elle fut bientôt remplacée, de la façon la plus naturelle, par la fête du tirage à la conscription.

Dans les campagnes, la fête de l'Agriculture (10 messidor) fut, par son extrême simplicité, l'une des plus pénétrantes. Les laboureurs, au centre du cortège, entouraient une charrue couronnée de fleurs; ils étaient suivis d'un char portant des instruments agricoles. Au son des chansons, des cloches et de la mousqueterie, ils se dirigeaient vers les champs; là, le plus méritant, jaloux de l'honneur de tracer le premier sillon, dirigeait le soc de la charrue, tandis qu'autour de lui s'élevaient les accents des chansons ou des hymnes. A Paris même la fête ne manqua point de caractère; les descriptions contemporaines lui trouvèrent un mélange de « simplicité champêtre et de magnificence nationale heureusement alliées ». Sur les confins des Champs-Élysées, que les champs avoisinaient encore, on avait, en l'an VI, élevé un temple de verdure à Cybèle : un char rustique y fut amené par six bœufs ornés de guirlandes et de bandelettes; il était escorté par les laboureurs portant les outils de leur métier et tenant à la main un bouquet d'épis et de fleurs. Ensuite s'avan-

çait le char de Bacchus orné de fruits et de pampres. On décerna des couronnes aux plus dignes, et le sillon fut tracé au chant du *Ça ira*; enfin l'on chanta un *Hymne à l'Agriculture*, et la fête se termina gaiement par une « musique pastorale invitant aux danses ». Les spectateurs lettrés pensèrent avoir été transportés en ce jour au milieu des fêtes antiques de la Phrygie. Il serait plus exact de dire qu'ils assistèrent au premier concours agricole, institution dont il ne faut pas trop médire, malgré M. Homais et ses pareils qui y sévissent en grand nombre depuis que ces cérémonies ont pris l'importance d'une institution.

On célébra encore la fête de la Reconnaissance, celle de l'Enfance, etc. D'autres restèrent à l'état de projets, jamais réalisés.

Comme toutes les autres, ces fêtes périodiques inspirèrent force musique, et non les compositions les moins heureuses. Méhul, en écrivant l'*Hymne pour la Fête des Époux*, fit pressentir les beautés sereines des chœurs religieux de *Joseph*, notamment l'harmonieuse prière des Hébreux au soleil levant, si admirable d'impression en son extrême simplicité. Les vers, de Ducis, apportent une note un peu nouvelle dans la littérature officielle de la première République; ils méritent qu'on en cite quelques-uns :

Dieu qui créas nos cœurs, tu les a faits sensibles;
Nous te devons l'amour, le plus doux des penchants.
Rends par le chaste hymen nos mœurs incorruptibles,
Notre bonheur plus pur, nos devoirs plus touchants.

On a attribué à Cherubini l'intention de mettre en musique un *Hymne à la Mort*, de Legouvé : l'auteur de l'*Hymne funèbre de Hoche* eût été mieux que personne désigné pour ce choix si les lois sur les fêtes nationales avaient prévu la fête des morts. Il reste de lui les

hymnes pour la fête de la Reconnaissance et pour celle de la Jeunesse, ce dernier morceau sur de jolis vers de Parny :

Naissez, beaux jours, voici le riant Germinal :
Il calme les airs qu'il épure,
Et du réveil de la Nature
Son souffle caressant a donné le signal.

Gossec, malgré son grand âge, ne voulut pas rester étranger à ce nouveau mouvement : il écrivit une *Ode sur l'Enfance* et un *Trio pour la Fête de l'Hymen*, sur des paroles de Lebrun. Lesueur fit un chœur, vivant et expressif, sinon d'une forme très pure, pour la fête de la Vieillesse (paroles d'Arnault). Un revenant de l'ancien régime, Piccinni, mit dans un *Hymne à l'Hymen* tout ce qu'il put trouver de vieilles formules démodées et de réminiscences sans portée. La fête de l'Enfance eut pour interprètes deux compositeurs oubliés, Rigel et Widerkher, et la fête de la Reconnaissance trouva un musicien dont le nom reprit il y a quelque cinquante ans une réputation aussi imprévue qu'imméritée : Navoigille, auquel Fétis attribua faussement la paternité de *la Marseillaise*.

Ce fut la fête de l'Agriculture qui inspira le plus de musique. On connaît des *Hymnes à l'Agriculture* de Berton, de Lesueur, de Jadin, Martini, Lefèvre, et Navoigille déjà nommé. La plupart, interprétant l'idée conformément aux vraies traditions françaises, cherchèrent uniquement à écrire une musique joyeuse et franche, sans arrière-pensée d'aucune sorte. Lesueur, visiblement, recherche l'accent du chant populaire : à côté d'évidentes banalités, il a trouvé parfois des formules d'un véritable sentiment rustique. Pour Berton, il se contenta de faire un chœur d'opéra-comique, bien

venu d'ailleurs, mais dont il sentit si bien lui-même la véritable place qu'il l'introduisit sans tarder dans *Montano et Stéphanie*, où cet hymne national devint un chœur de villageois saluant une jeune fiancée : « Hommage! honneur! chantons notre belle maîtresse!... » Originairement cette musique était chantée sur des vers de Lebrun :

Hommage! Hommage!...
Hommage à la pompe rustique
Qui règne au jour de la moisson.
Reçois nos vœux, charrue antique,
Toi dont un luxe asiatique
Dédaignait la gloire et le nom.

Quant à l'hymne de Martini, c'est une espèce de cantique assez banal, aussi sec et dénué d'accent qu'une cantate composée par un instituteur de village allemand en l'honneur de Monsieur le bourgmestre. Nos bons et charmants maîtres français de l'opéra-comique n'auraient-ils donc pas été mieux désignés pour faire les chansons propres à plaire au peuple?

Justement, en terminant cet exposé, nous allons rencontrer le meilleur : Grétry, qui, musicien d'ancien régime, ayant à peu près terminé sa carrière à la chute de la royauté, n'a pour ainsi dire pris aucune part à l'éclosion de musique nationale à laquelle nous venons d'assister. Il n'était pourtant pas indifférent au grand mouvement des idées de la Révolution : les écrits auxquels il se consacra à cette époque de sa vie le prouvent de reste; et quand il advint que son pays natal eut à s'associer à l'expansion française, il ne put s'empêcher de lui adresser son musical encouragement en composant une *Marche patriotique* qui, vendue en feuilles volantes avec accompagnement de guitare, fut populaire sous le nom de son premier vers : « Valeureux

Liégeois! » Et voici ce qu'il leur chantait, à ses frères d'origine :

> La liberté
> Dans vos foyers
> Vous couvrira de gloire.
> Célébrons tous par nos accords
> Les droits sacrés d'une si belle cause....

La Liberté! Toujours ce mot! Jusqu'au dernier jour! Et c'est elle, avec l'hommage joyeux, non sans poésie, que lui rendait le peuple en ces dernières années plus tranquilles, c'est la Liberté qui va nous ramener Grétry.

Souvent, dans nos villages, on voit encore, ombrageant la place publique, devant l'église ou la maison commune, des arbres vigoureux et drus, chênes, ormes ou tilleuls : la tradition du pays a conservé le souvenir de leur origine; ce sont les arbres de la Liberté. Le jour où on les a plantés fut jour de fête, fête toute familière et joyeuse. C'est en vue de ces inaugurations que Grétry a composé sa *Ronde pour la plantation de l'Arbre de la Liberté*. Villageois et villageoises, dansant en rond sur la place, parés de fleurs champêtres et de rubans tricolores, chantaient, sur un rythme entraînant et bien marqué :

> Que ton emblème, ô Liberté,
> Soit le signal de la gaîté!
> Plantons l'arbre sacré, l'honneur de ce rivage!
>
> Lorsque la paix dans leurs foyers
> Rappellera tous nos guerriers,
> Ils suspendront aussi leur glaive à ce branchage....
>
> C'est surtout avec la beauté
> Que tu plais, ô Fraternité!
> Belles, vous viendrez donc égayer cet ombrage....

Cette façon de célébrer les fêtes populaires vaut bien — sans l'exclure, assurément — celle dont l'avaient comprise Louis David, Chaumette ou Robespierre.

VII

Quant aux fêtes décadaires, leur réussite, si elle se fût affirmée, aurait couronné les intentions de tous les promoteurs des fêtes civiles, depuis Mirabeau jusqu'à Robespierre et Merlin de Thionville. Mais il faut avouer qu'elle fut assez médiocre : au point de vue de l'art, ces fêtes furent celles qui produisirent le moins.

Le but poursuivi par cette institution était l'établissement d'un culte moral et civique substitué aux pratiques de la religion, le décadi supprimant le dimanche, la fête laïque remplaçant la messe. Les idées politiques ou philosophiques qui présidèrent à cet effort furent en général vagues et incertaines : une assez grande liberté était laissée au peuple, dans les diverses parties du pays, pour célébrer ce culte suivant ses idées et ses tendances particulières. La secte des théophilanthropes s'efforça de lui donner un caractère de religiosité mieux définie en se mettant sous l'invocation de Dieu, l'Être suprême de Jean-Jacques Rousseau et de Robespierre.

Essayons de préciser par un exemple quel fut le caractère général de ces fêtes.

Je prends, parmi les cérémonies des théophilanthropes, la fête de la Tolérance, célébrée le 15 frimaire an VIII dans le temple de la Reconnaissance (Saint-Germain-l'Auxerrois), dont un imprimé nous a laissé la description circonstanciée.

La cérémonie commence par l'exécution d'un morceau d'orgue, et les assistants chantent un hymne commençant par ces mots : « Adorateurs de l'Éternel!... » Un père de famille, ayant exhorté les fidèles à recueillir leurs pensées, adresse une invocation au « Père de la

Nature ». Un nouvel hymne est chanté : « Quelle fête, ô mes fils!... », puis le même père de famille fait une lecture morale suivie de l'*Hymne à l'Être suprême* : « Père de l'univers, suprême intelligence ». Un autre prononce un discours, coupé en deux parties par un hymne. Et c'est de nouveau le tour de l'orgue : après quoi le lecteur, suivi des administrateurs du culte, prononce une courte formule, promettant devant Dieu et devant les hommes « d'être toujours tolérant, d'aimer toujours son prochain de quelque opinion qu'il soit, de le servir dans toutes les occasions de la vie ». Pour finir, hymne à la Tolérance, invocation à la Patrie, hymne à la Patrie; un troisième père de famille annonce que la fête religieuse et morale est terminée; l'orgue joue une sortie, et les fidèles se séparent.

En province, les églises servaient aussi de locaux à ces sortes de cérémonies. Castil-Blaze, alors enfant, a évoqué des souvenirs assez intéressants, bien qu'il confondît tout l'ensemble des fêtes nationales et décadaires sous le nom de fêtes de la Raison ou de l'Être suprême. Il se rappelle avoir tressé des guirlandes pour orner l'église de Cavaillon, sa ville natale, y avoir chanté la partie de soprano dans les hymnes patriotiques, que l'orgue accompagnait.

L'usage du chant exécuté par le peuple était donc général. Déjà, à l'époque où le décadi était de pratique nouvelle, en l'an II, on se déclarait satisfait quand, dans le Temple de morale, on avait eu « quelques lectures politiques, une bonne musique républicaine ».

C'étaient là, en réalité, des offices protestants. Aussi bien, toutes les fêtes de la Révolution eurent recours à ces deux éléments essentiels : discours et musique. Un répertoire spécial commença à s'en constituer en vue de ces cérémonies. Dès l'an III, un représentant de

bonne volonté avait fait paraître un recueil de « *Discours décadaires pour toutes les fêtes de l'année républicaine*, par le citoyen Poultier, député du Nord à la Convention nationale ». Des recueils d'hymnes parurent aussi : tel un livre de *Chants religieux et civiques pour les Fêtes décadaires*, contenant des hymnes empruntés à Jean-Baptiste Rousseau et à l'*Athalie* de Racine, avec une musique nouvelle, et l'explication de l'ordre des cérémonies; tel encore un *Rituel des adorateurs de Dieu et amis des hommes contenant l'ordre des exercices de la Théophilanthropie et le recueil des hymnes adoptés dans les différents temples, tant à Paris que dans les départements*, par J. Chemin, an VII. Les titres indiquent les matières qu'ils couvrent.

Au reste, les théophilanthropes et les organisateurs des fêtes décadaires ne se bornèrent pas à faire composer des morceaux nouveaux : ils en firent même très peu, et se contentèrent le plus souvent d'emprunts au copieux répertoire des hymnes à l'Être suprême produits sous Robespierre. Le nombre de ces compositions est respectable, et l'on peut dire qu'il est peu de sujets à la mode sous la Révolution qui aient inspiré tant d'œuvres lyriques. Le petit *Hymne à l'Être suprême*, de Desorgues et Gossec, est à la première place dans tous les recueils. Des musiciens qui avaient pris peu de part à la production révolutionnaire firent des *Hymnes à l'Éternel* : Grétry, par exemple, et Dalayrac, et Devienne. L'*Ode à l'Être suprême*, de l'auteur de *Nina ou la Folle par amour*, est une fort jolie mélodie de cantique. Pour Grétry, son *Hymne à l'Éternel* (qui semble bien dater de l'époque de la fête à l'Être suprême) est une des moins sérieuses parmi ses compositions. Le titre seul vaut le poème : « ... musique du célèbre Grétry, avec accompagnement de guitare par Bedard, professeur, ci-devant artiste du théâtre Feydeau ». L'Éternel chanté avec accompagne-

t de guitare! Et quel est donc ce Bedard, à qui ;retry confiait le soin d'écrire ses accompagnements?... Sans rappeler les autres compositions faites en vue de la fête du 20 prairial an II, mentionnons encore des hymnes dus à Langlé, Jadin, tous deux professeurs au Conservatoire, Fridzeri, Navoigille, Rochefort, Gersin, artistes moins connus. L'Italien Cambini écrit deux hymnes à l'Être suprême, dont l'un porte spécialement cette mention : « Pour l'usage des fêtes décadaires ». Quant aux poésies parodiées sur des airs connus, elles sont innombrables. Et pourquoi n'aurait-on pas célébré l'Être suprême sur l'air des *Petits Montagnards*, ou celui du *Vaudeville de l'Isle des Femmes*, ou bien de la romance : *Dans le Sein d'une Cruelle*, quand, vingt ans plus tard, on entendra chanter dans les églises ou les processions un cantique sur le *Chant du Départ*, légèrement modifié ainsi qu'il suit :

La religion nous appelle....
Un chrétien doit vivre pour elle,
Pour elle un chrétien doit mourir!

VIII

Cette énumération, fort sèche à coup sûr, et qui, malgré sa longueur, ne prétend pas être complète, suffit à dire quelle fut l'activité déployée par tous pour fonder l'œuvre définitive au moment où cette œuvre était près de disparaître. L'évolution de l'histoire ne permit pas qu'elle se développât davantage. Mais si, au point de vue général, l'effort déployé resta vain, la musique, qui y avait pris une si grande part, n'y perdit pas tout. Il est resté beaucoup de ce qui fut créé pour elle et par elle pendant ces dix années révolutionnaires. Notre temps en ressent encore les bons effets.

La création des grands concerts, des « Concerts populaires », comme on les appela tout d'abord, a eu une influence considérable, à la fin du XIXe siècle, sur l'évolution de l'art français. Où en est l'origine première, si ce n'est dans ces « Concerts du peuple » qui ont laissé des souvenirs inoubliables parmi ceux qui en étaient les auditeurs perdus dans la foule? Voici, notés quarante ans après 1793, ceux qu'évoquait un de ces témoins obscurs :

« Les orchestres, les chœurs du Conservatoire, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique fournissaient une troupe d'élite très nombreuse qui se réunissait dans un édifice en bois d'une forme élégante, assez élevé pour dominer l'auditoire. Ouvert de toutes parts, ce temple musical versait des torrents d'harmonie sur trois cent mille auditeurs qui se pressaient autour de ses portiques, et ne signalaient leur présence que par des bravos et des applaudissements bien servis, et distribués avec une rare intelligence. C'était admirable, merveilleux. On n'exécutait là que des compositions dessinées à grands traits, d'un rythme bien marqué, d'une élocution franche, telles que les morceaux d'*Iphigénie en Aulide*, de *Démophon*, de *Panurge*, les chœurs d'*Œdipe à Colonne*, *Iphigénie en Tauride*, d'*Écho et Narcisse*, des airs de danse de Gluck, de Rameau; car le fameux pas des Sauvages figurait encore avec honneur dans ces concerts. Catel avait composé des symphonies d'un grand effet pour les cérémonies républicaines; tous les hymnes écrits par Cherubini, Méhul, Gossec, formaient les plus beaux ornements de ces fêtes, où *la Marseillaise*, *le Chant du Départ*, faisaient toujours leur magique explosion. Ces masses de chœur et de symphonie, entendues à une distance moyenne, arrivaient à l'oreille comme un nuage harmonieux, dégagées de tout frottement d'archet, de toute

imperfection d'embouchure; rien ne révélait l'exécution. C'était une seule voix, puissante et tour à tour suave et formidable; un tuyau sonnant, un tuyau de la hauteur et du diamètre de la colonne de bronze! Je n'ai jamais si bien senti le pouvoir de la musique. Il me pesait sur la poitrine, m'oppressait, me touchait jusqu'aux larmes. Tout ce que j'ai entendu là s'est gravé dans ma mémoire et j'exécuterais aujourd'hui les symphonies de Catel, qui depuis lors ont disparu de l'horizon musical[1]. »

Voilà les traces que ces fêtes musicales avaient laissées: voilà avec quelle vivacité d'enthousiasme les rappelaient, quarante ans plus tard, ceux qui songeaient aux vives impressions de la jeunesse écoulée. Le souvenir de manifestations si belles, si désintéressées, si sincères, ne saurait trop nous faire regretter qu'un art inauguré sous ces favorables auspices, et qui donna dès sa naissance de si rares preuves de vitalité, n'ait, par la faute des événements de l'histoire, pu poursuivre son évolution naturelle et prendre son développement définitif et complet.

1. *Le Constitutionnel* du 17 juillet 1833.

CHAPITRE IX

LE CONSULAT
FIN DES FÊTES NATIONALES

I

Bonaparte avait trop souci de la popularité pour négliger un moyen de propagande aussi efficace qu'avaient été les fêtes nationales sous le gouvernement révolutionnaire. Il supprima celles dont la signification était contraire à ses projets, mais il multiplia les solennités en l'honneur des événements contemporains, leur donnant surtout le caractère militaire qui convenait à un tel moment. Ce fut l'époque de ces brillantes revues, ces magnifiques parades, dans lesquelles le vainqueur se montrait dans sa gloire, fêtes guerrières qui rassemblaient au Carrousel toutes les classes de la société, exaltaient les esprits, faisaient battre les cœurs, tourner les têtes, et dont la littérature de la génération suivante, Victor Hugo, Balzac, Alexandre Dumas, nous ont transmis des souvenirs plus vibrants encore que les relations du lendemain. Ces jours-là, le rôle de la musique était fort diminué : l'on n'y entendait plus guère que les marches et pas de manœuvres qu'exécutait, sous la direction de Blasius, le corps de musique

de la garde consulaire, décidément détaché du Conservatoire, tandis qu'à la faveur de ce dédoublement l'école poursuivait en pleine tranquillité sa mission d'enseignement musical.

Quant aux dates révolutionnaires, l'on continua quelque temps encore d'en célébrer deux, 14 juillet et 22 septembre.

Mais ces fêtes ne retrouvèrent pas leur ancien caractère populaire. Elles eurent lieu en des endroits clos, loin du peuple : cela seul suffit à marquer la différence.

Les poèmes qu'on y chanta ne furent plus ces hymnes célébrant les idées simples et abstraites que Chénier avait su exprimer dans ses vers. Fontanes, Esménard, qui le remplacent aujourd'hui, ont pour tâche essentielle d'adresser d'ingénieuses flatteries au nouveau maître. Il leur est encore permis de prononcer le nom de Liberté; mais c'est comme en s'en excusant, et au prix de quelles précautions!

O Liberté!...
Ton courroux indomptable
Avait changé tes traits

dit l'un; et l'autre est encore plus réservé :

Toi qu'on a tant déshonorée,
Liberté, calme tes douleurs!
De ta couronne déchirée,
Le sang ternissait les couleurs.

Ce n'était point ainsi qu'on la chantait en 1792! — Il est aussi fait de grands éloges de la paix : pourtant, en même temps qu'on annonce qu'elle va renaître, on maudit l'Anglais avec une insistance et sur un ton qui font pressentir combien l'espoir qu'on a en elle est précaire! Enfin les mânes des hommes de guerre morts dans les dernières campagnes, Kléber, Desaix, sont évoqués avec les accents de regret que l'on savait

trouver alors quand il s'agissait de pleurer les militaires. Tout cela n'a plus le caractère de généralité nécessaire au lyrisme, et, en datant trop exactement ces compositions, ne permettrait plus guère de les produire aujourd'hui sans que l'auditeur, informé par la suite des événements, éprouve la gêne du mensonge qui en est la base, — à moins qu'il consente à ne point tenir compte des paroles, sacrifice auquel, en notre pays, on fut toujours assez facilement résigné....

En tant qu'œuvres d'art en effet, les productions de cette période sont dignes d'une attention toute particulière. Musicalement, elles inaugurèrent une intéressante et notable évolution. On ne composa plus de ces hymnes courts et simples dont la masse des auditeurs pouvait aisément suivre les grandes lignes; mais les formes furent agrandies; la musique savante fit son entrée définitive dans les fêtes nationales. C'est bien là que devait en venir l'art républicain, à cette dernière étape que marque pour lui l'avènement du Consulat. L'on pouvait croire encore que tout n'était pas fini pour lui, qu'au contraire il allait s'affirmer, s'organiser définitivement : aussi le voit-on, parallèlement aux autres arts, tendre à s'agrandir, prendre un aspect architectural, adapter les formes monumentales. C'est le temps où Louis David et les peintres formés à son école, les Gros, les Girodet, les Gérard, tracent leurs plus vastes tableaux; et de même, Méhul et Lesueur vont consacrer aux dernières fêtes civiles les plus amples compositions lyriques dont l'histoire eût fait mention jusqu'alors.

Ces œuvres sont le *Chant national du 25 Messidor* ou *du 14 Juillet 1800*, poème de Fontanes, musique de Méhul, et le *Chant du 1er Vendémiaire An IX*, par Esménard et Lesueur, exécutés l'un et l'autre en l'année 1800.

Au 14 juillet 1800, Hochstedt et Marengo venaient de

couvrir les armes françaises de nouveaux lauriers. Ce n'était rompre en rien avec les traditions républicaines que de célébrer la victoire en même temps que la fête nationale. Le Tribunat siégea solennellement, et son président prononça un discours; en même temps la cérémonie officielle eut lieu, avec un grand apparat, dans le « Temple de Mars » (les Invalides), en présence des consuls, des généraux et des chefs des grandes administrations de l'État. La nef et les tribunes étaient remplies d'un public choisi. « L'éclat de la beauté, le soin de la parure ne faisaient pas un des moindres charmes de cette fête », dit l'officiel *Moniteur*; mais, en constatant que cette brillante assistance n'avait été admise que sur billets d'invitation, il reconnaît implicitement que le peuple était maintenant écarté des fêtes nationales.

Une disposition inusitée du local, décoré par Chalgrin « avec une grande décence et beaucoup de pompe », attira dès les premiers moments l'attention de l'auditoire. Deux groupes de chacun cent cinquante musiciens, chanteurs et instrumentistes, étaient disposés à quelque distance l'un de l'autre dans le milieu de la chapelle; dans le dôme avait pris place un troisième groupe, composé seulement d'un petit chœur de femmes et trois instruments, un cor et deux harpes. Ces trois chœurs allaient dialoguer, se répondre et se combiner tour à tour. Sur l'estrade centrale se tenait Méhul : pour mieux attirer les regards d'exécutants si éloignés les uns des autres, il avait eu l'idée, a raconté Castil-Blaze, de leur battre la mesure avec son bras enveloppé d'un mouchoir blanc. Deux artistes italiens que Paris ne connaissait pas encore, le chanteur Bianchi et la célèbre Grassini, prêtaient leur concours à la solennité : c'était, à la vérité, la première fois que des

étrangers étaient admis à prendre part aux exécutions des fêtes nationales; à ce trait nous reconnaissons l'influence du vainqueur d'Italie. Ce qu'ils chantèrent, nous l'ignorons; le *Moniteur* se borne à mentionner « deux chants de triomphe pour la délivrance de l'Italie » sans désigner ces morceaux d'une manière plus explicite : sans doute de hâtives improvisations de quelque Paisiello; nulle trace n'en a survécu.

Après cette introduction à la cérémonie musicale, le ministre de l'Intérieur, qui n'était autre que le frère du premier consul, Lucien Bonaparte, prononça le discours d'usage.

Enfin, l'heure vint de la grande musique : Méhul leva la main et l'exécution de son « Chant national à trois chœurs » commença.

Dès le premier moment, le public se sentit entraîné, soulevé par une sensation inconnue. Sur un mouvement large et solennel, les deux chœurs et les deux orchestres de la nef préludèrent par de puissantes harmonies, renvoyées alternativement de l'un à l'autre. Comme un écho céleste, les voix de la coupole répondaient. Ainsi les auditeurs se trouvaient pris entre ces divers foyers sonores, dont les ondes se croisaient autour d'eux, s'enchevêtrant, se combinant, se fondant en un prestigieux ensemble. « On ne peut rendre, disait un compte rendu, l'étonnement qu'a manifesté l'assemblée lorsqu'elle a entendu les orchestres se répondre. C'est la première fois que l'on ose essayer un concert où se trouvent trois orchestres à une si grande distance. Il est difficile d'en décrire l'effet; mais ce moyen hardi peut avoir des résultats utiles à l'art. »

La tentative était en effet nouvelle, du moins en France, et n'avait encore été réalisée nulle part avec un pareil déploiement de ressources musicales.

Mais l'œuvre de Méhul n'a pas que ce seul mérite : même indépendamment de cet effet particulier, elle reste une œuvre de maître. Beaucoup plus développée que les compositions précédemment écrites pour les fêtes nationales, elle ne compte pas moins de six morceaux de formes et de physionomie très distinctes. L'allure générale est grave et sérieuse, l'inspiration toujours soutenue : bien qu'écrite en peu de temps, l'œuvre est d'une tenue magistrale et ne sent en rien l'improvisation. Les divers éléments sont mis en œuvre avec une rare habileté. Les trois chœurs ne jouent pas toujours ensemble, tant s'en faut : le plus souvent, au contraire, les orchestres de la nef ont un rôle particulier, et parfois il arrive à l'un ou à l'autre de borner son rôle à l'accompagnement des chanteurs solistes.

Quant au chœur féminin du dôme, avec son romantique accompagnement de harpes et de cor, son emploi est tout exceptionnel. Mais c'est à lui qu'appartient la perle de la partition : un court *andante*, quatre vers seulement chantés par les *soprani*, dont les voix, à deux parties, sont combinées aux trois instruments avec un art exquis, répétant un adorable chant de cor dont la placidité sereine fait songer aux plus suaves inspirations de *Joseph*.

L'avant-dernier morceau : « Tu meurs, brave Desaix », produisit, dit-on, sur l'auditoire une grande impression, plus peut-être par les souvenirs si récents qu'il évoquait que par sa valeur même : la musique, chantée par deux seules voix de ténor, en est d'un grand caractère, et très digne du sentiment exprimé. De même on put admirer de belles sonorités funèbres dans une strophe où sont évoquées les ombres des héros du temps jadis, Condé, Dugommier, Turenne.

Pour conclure enfin, les deux grands chœurs s'unirent

triomphalement en une magnifique apothéose sur ce vers : « Un grand siècle finit, un grand siècle commence », au son des trompettes, des buccins, des *tubæ curvæ*, des tambours et du tam-tam. Ce fut sans contredit la plus belle impression d'art national que l'auditoire eût ressentie. Pourquoi donc faut-il qu'une telle production, aussi digne du nom de Méhul qu'aucun de ses chefs-d'œuvre les plus authentiquement reconnus, ait été condamnée à n'avoir jamais que cette unique audition, et soit restée par la suite dans un complet oubli? Est-ce donc une si grande tare pour une œuvre d'avoir été écrite pour une fête nationale, pour un anniversaire du 14 juillet?

II

Au 22 septembre, la cérémonie recommença suivant un ordre analogue. Comme au 14 juillet, la fête eut lieu aux Invalides : Lesueur fut désigné pour écrire l'œuvre musicale. Voulant faire plus, sinon mieux, que son prédécesseur, il employa quatre chœurs au lieu de trois. Ce quatrième chœur, ajouté à ceux de la nef et du dôme, fut placé sur la tribune de l'orgue et accompagné par cet instrument. Il serait injuste d'attribuer cette analogie à un simple sentiment d'imitation ou de concurrence : lors même que Méhul ne lui aurait pas suggéré l'exemple, Lesueur aurait certainement trouvé cette combinaison si bien en rapport avec la nature de son esprit. Là où Méhul n'avait vu qu'une heureuse combinaison permettant d'échafauder un grandiose monument sonore, Lesueur visait encore plus haut : il trouvait dans ce dialogue de quatre chœurs un puissant moyen d'expression et de peinture musicale, chaque

groupe représentant dans son esprit une idée distincte. Un compte rendu du lendemain, celui du *Mercure de France*, nous fait part clairement de ce qu'étaient ses intentions :

« Les quatre orchestres offraient chacun un caractère particulier. L'un semblait peindre le murmure joyeux d'une partie du peuple au retour de la solennité qu'on célébrait; un autre développait ses sentiments d'allégresse par un chant analogue, mais plus animé; un troisième, par un motif musical tout différent des deux autres, exprimait d'une manière nerveuse cette exaltation qui se communique sensiblement dans une grande réunion d'hommes ayant les mêmes sentiments.... » Le *Mercure* néglige de nous dire quels étaient les sentiments exprimés par le quatrième orchestre.

Si près de finir, je ne veux pas m'attarder aux détails relatifs à cette œuvre, à son histoire (qui nous rendrait malheureusement témoins des mésintelligences qui vinrent se mettre dans la phalange, naguère si unie, des maîtres du Conservatoire) non plus qu'à l'état incomplet dans lequel elle nous est parvenue[1]. Mais elle est trop importante pour que je me dispense de donner, au moins par l'analyse, l'idée de ce qu'elle fut.

L'ensemble se compose de dix morceaux, la plupart très développés, sur lesquels il n'est pas moins de huit où interviennent les chœurs. Le *Chant du 1er Vendémiaire* de Lesueur est donc, et de beaucoup, la plus importante des compositions qui aient été faites pour les fêtes nationales. C'est un véritable oratorio.

Le début dut produire, en vérité, une impression étonnante, toute différente du *Chant* de Méhul, et, vraisemblablement, d'un effet immédiat plus irrésis-

1. Sur ces questions, voir l'Appendice.

tible et plus profond. Les chœurs chantaient cette strophe :

> **Jour glorieux! jour de mémoire!**
> **Rome antique, sors des tombeaux;**
> **La France hérite de ta gloire!**
> **Les prodiges de ton histoire**
> **Sont égalés par nos travaux.**

Mais, loin de donner à la musique de ces vers la pompe et l'éclat légèrement banal qui en semble être l'expression naturelle, Lesueur a adopté une interprétation tout autre. Après un prélude de quelques mesures, où l'orchestre arpège un accord d'*ut mineur*, les chœurs des deux galeries du bas se font entendre presque simultanément, chantant sourdement, comme pour représenter un tumulte populaire peu à peu grandissant. Malgré la rapidité du rythme, nulle confusion n'est à craindre : le chant est en quelque sorte une simple psalmodie que les parties se renvoient sur les notes d'un seul accord. Le murmure se rapproche, les sons augmentent d'intensité, — quand soudain, du haut du dôme, part un chant soutenu, d'une ligne ample, qui vient se poser sur les accords mystérieux des deux premiers chœurs. Les voix unies des femmes et des ténors l'exposent et le déroulent, suivant un procédé cher à Lesueur, qui ne craint pas d'en faire usage dans des morceaux de forme scolastique, où ce doublage des parties vocales en octaves doit produire d'heureuses sonorités. Les basses répondent, redisant le même chant sur un degré plus grave; enfin, après un court développement, le quatrième chœur entre à son tour, les voix, unies à l'orgue, entonnant le thème austère, toujours combiné aux vagues bruissements des voix populaires. Assurément, il y aurait quelque ridicule à évoquer, au sujet de Lesueur et d'une œuvre de circonstance, le grand

nom de Sébastien Bach et de son plus sublime chef-d'œuvre : autant le maître allemand possède au suprême degré le génie harmonique et la puissance des combinaisons, autant chez Lesueur la langue musicale, malgré d'apparentes complications, est d'une simplicité d'invention qui va parfois jusqu'à la pauvreté. Cependant, toutes ces réserves étant faites, il m'est impossible, en lisant ce début du Chant à quatre chœurs, de ne point songer à l'introduction de *la Passion selon saint Mathieu*. Dans l'œuvre de Lesueur, les grandes lignes sont simples et nues, au regard de l'accumulation de richesses et de l'extraordinaire beauté d'ornementation qu'on admire chez Bach : encore ne sont-elles pas d'une moindre grandeur; et quand les voix du dôme et de l'orgue viennent tomber sur celle des chœurs de la nef en un chant noble et expressif, je ne puis m'empêcher de trouver là une frappante analogie avec cette admirable entrée du choral venant se superposer à l'harmonie des deux chœurs évangéliques et la dominer de son austère et pure inspiration.

Malheureusement, Lesueur n'avait pas le génie du développement : il était donc à craindre qu'il ne sût pas soutenir assez longtemps l'impression produite par cette entrée vraiment troublante. La suite du morceau se déroule en effet dans une forme toute classique, sans que l'intérêt s'en renouvelle par rien d'imprévu, les deux dessins, l'un rapide, l'autre large et ample, continuant de se répondre des diverses parties de l'édifice, jusqu'à un dernier ensemble plus animé, où les quatre chœurs s'unissent et chantent à la fois.

Les morceaux suivants, moins importants, nous ont été aussi moins complètement conservés.

Il y a d'abord un trio dont le premier chant rappelle presque note pour note le premier vers de la cavatine

de *l'Africaine* : « Fille des rois »; car c'est un des traits caractéristiques de Lesueur, un précurseur s'il en fût jamais : lorsque sa musique fait songer à celle d'autres maîtres, c'est bien plus souvent à ceux qui sont venus plus tard qu'à ceux qui l'ont précédé. Le rythme meyerbeerien d'une croche pointée et une double croche formant un dessin continu à la basse persiste pendant le chœur qui se relie au trio, épisode d'allure guerrière, toujours avec un fond de sévérité qui peut-être, à la longue, finirait par devenir un peu maussade.

Il y a encore un « rondeau guerrier », chanté par Chéron, et terminé par un chœur martial, sur un banal rythme de marche, mais sous lequel on sent toujours circuler cette flamme intérieure qui déjà animait les premiers chants composés par Lesueur pour les fêtes en l'honneur des victoires de la Révolution. Dans un autre chœur, on maudit « l'avare Albion ». Cette note militaire domine dans une grande partie de l'œuvre : c'était inévitable à cette heure. Pourtant il y en a d'autres. Un chant de ténor, invoquant la Divinité : « Grand Dieu, les nations à tes pieds prosternées — implorent tes bienfaits » n'est pas loin de faire songer au pur style de la prière des *Saisons* qu'Haydn écrivait dans le moment même, tandis qu'un « air pour Mlle Chevalier », dont il ne reste qu'un fragment, est d'un rythme rococo qui rappelle plutôt certains airs à danser des opéras de Gluck. Mais surtout il faut citer un épisode vraiment charmant que chantaient, à l'orgue, des voix isolées alternant avec le chœur pour dire une strophe en l'honneur de la paix, d'un sentiment tout racinien. L'avant-dernier morceau, en chœur, est aussi une fort belle chose : une prière, lente, calme, harmonieuse, toujours conçue suivant cette architecture sobre et simple qui n'exclut pas la grandeur. Les voix disent

d'abord : « Dieu, protège la France, protège ses héros »; mais bientôt, voulant exprimer le sentiment qui était, avec le sien propre, celui de la généralité des Français à cette époque, le compositeur modifie ces derniers mots : au lieu de « Protège ses héros », il fait chanter : « Conserve son héros ». Et les voix se fondent en des accords de plus en plus doux, avec un accent convaincu, vraiment intime, et s'achèvent, divisées à l'infini, par un *pianissimo* indiqué par quatre *p* : un murmure, une extase.... J'avais trouvé tout à l'heure une phrase de Meyerbeer; à ce dernier trait, qui hésitera à reconnaître Berlioz?

Le finale est, conformément aux usages lyriques de la Révolution, un serment, où tous les chœurs, orchestre et solistes sont naturellement utilisés. Malheureusement ce morceau est, de toute l'œuvre, celui qui a été conservé le plus incomplètement. Par ce qui reste, nous voyons qu'au début les parties sont très éparpillées et dialoguent en prononçant à tour de rôle leur formule, à laquelle répond chaque fois l'ensemble de toutes les voix disant : « Nous le jurons! » Le style musical semble se rapprocher de celui des ordinaires finales d'oratorios, dont celui de *la Création* reste le type consacré.

III

Ces deux œuvres de Méhul et de Lesueur, derniers et superbes échos de l'inspiration révolutionnaire, sont deux monuments isolés, mais grandioses, du temps où ils ont été conçus. Ils forment une conclusion magnifique au monument lyrique édifié pendant dix années par le génie des hommes de la Révolution.

En effet, ces traditions de l'esprit républicain étaient près de leur fin. La légende thermidorienne leur avait

porté le premier coup : la légende napoléonienne les acheva. La France cessa de commémorer les grandes dates qui marquaient les étapes de sa conquête. Les « enfants du siècle » qui s'ouvrait entendirent bien encore parfois prononcer le nom de Liberté; mais, a dit le poète qui a si fortement exprimé leur désespérance, « ils plièrent la tête en pleurant... ».

Il n'y eut donc plus d'autres fêtes que celles qui devaient consacrer et grandir la puissance du maître. Le 18 brumaire devint l'anniversaire que l'on célébra : en l'an X (1801), cette date vit la « Fête de la paix générale », qui fut prétexte à cortèges et défilés de chars analogues à ceux des fêtes du Directoire : une grande pantomime militaire fut jouée sur un théâtre élevé à l'entrée des Champs-Élysées; il y eut parade au Carrousel, joutes et feu d'artifice sur la Seine, tout ce qui constitue la banale fête officielle. Quant à ce qui était naguère l'âme des fêtes nationales, la musique, c'en était fini d'elle.

Une fois encore seulement nous verrons le futur empereur, toujours nominalement chef de la République, faire appel aux maîtres qui avaient versé généreusement les trésors de leur génie en l'honneur des idées nouvelles. A la fête du camp de Boulogne, dans laquelle les croix de la Légion d'honneur furent distribuées aux braves de la Grande Armée, le premier consul, se souvenant des prodigieux effets produits par la musique dans les batailles révolutionnaires, voulut donner une dernière et superbe exécution du *Chant du Départ*. Méhul et Gossec, les premiers musiciens qui, avec Grétry, reçurent les insignes de l'ordre, y assistèrent et conduisirent l'exécution : douze cents chanteurs firent retentir le rivage des énergiques accents de Méhul.

Il est bien certain que le rôle de la musique natio-

nale est fini, maintenant que le culte auquel elle participait depuis dix ans est aboli, et que, reprenant la place de la religion de la patrie, la religion romaine a reconquis ses anciens droits. La fête à laquelle nous aboutirions s'il fallait poursuivre cette histoire serait celle du jour de Pâques 1802, où le *Te Deum* fut chanté en l'honneur du Concordat. L'œuvre dont il fut fait choix pour cette solennité ne fut pas, certes, le *Te Deum* de Gossec : qu'il eût été déplacé à pareil jour! C'est le nouveau favori, Paisiello, qui fut choisi pour l'écrire. Pourtant on fit la grâce à Méhul de lui concéder le verset *Domine salvum*, et, par cette brève composition, il montra ce que peut un génie viril, capable de former, en conservant une savante simplicité, un monument d'architecture grandiose. Mais ce jour-là, les chanteurs qui, par trois fois, répétèrent le verset liturgique, après avoir entonné : *Domine salvam fac rempublicam*, terminèrent ainsi : *Salvos fac consules*. — Douze ans auparavant, à la Fédération, on avait aussi chanté la messe; mais la prière finale était tout autre : elle appelait la bénédiction de Dieu sur la Nation, la Loi, le Roi. Douze ans! Que les temps sont changés!

Aussi, voyant leur œuvre de dix années perdue pour l'avenir, les musiciens qui avaient consacré le meilleur de leur génie à la formation de la liturgie républicaine pensèrent à l'utiliser pour d'autres fins. Puisqu'il était définitivement entendu que la musique française ne pouvait avoir d'autre raison que d'être chantée à l'Opéra-Comique, ceux qui avaient fondé le Conservatoire à la faveur des fêtes nationales se résignèrent à limiter leur effort au seul domaine qui leur était laissé. Certains voulurent sauver quelques épaves, en cherchant à donner cette autre destination à leurs compositions nationales. Nous avons vu Berton ne pas même attendre

que l'ère fût révolue pour faire de son *Hymne à l'Agriculture* un chœur de paysans dans *Montano et Stéphanie*. Gossec, lui, ne songea pas à renier l'*Hymne à l'Être suprême* pour en faire un cantique; mais son ancien *O Salutaris* d'avant quatre-vingt-neuf, devenu d'abord un « ci-devant *O Salutaris* », puis, avec des paroles françaises, un *Hymne à la Liberté*, n'eut plus qu'à reprendre son premier état. Car les églises, rouvertes au culte, étaient encore un asile pour la musique. Lesueur, esprit sincèrement religieux, devenu directeur de la Chapelle impériale, ne craignit donc pas de reprendre ses grandes compositions des dernières fêtes de la République, sa « musique à fresque » faite pour les temples, et d'y accorder des paroles avec lesquelles elles devenaient d'excellente musique catholique. Ayant pris ce parti, ce fut lui qui perdit le moins ses peines! Son *Chant du 21 Janvier* devint un *Te Deum*. Son *Chant dithyrambique* qui, en 1798, avait glorifié la paix assurée par les armes de Bonaparte, fut mué en une *Cantate religieuse et prophétique* pour le mariage de Napoléon, et servit pour un autre mariage encore, celui du duc de Berri. Des parties de son grand *Chant du 1er Vendémiaire* à quatre chœurs passèrent dans un *Te Deum*, même dans deux *Te Deum*, d'autres dans un *Super flumina Babylonis*, d'autres encore dans l'*Oratorio du Couronnement*. Parfois aussi il appropria ses anciennes inspirations à des sujets plus profanes, par exemple quand il introduisait le thème de son premier *Chant des Triomphes* dans la *Marche du Sacre de Napoléon*, et qu'il reprit une phrase d'une *Scène patriotique* pour l'appliquer à une *Ode d'Anacréon*.

Mais, sous sa forme originale, la musique des fêtes nationales, partageant le sort des autres manifestations de la vie révolutionnaire, fut victime d'un égal discrédit

et tomba dans le même oubli calomnieux. Plus d'un auteur s'appliqua à favoriser l'anéantissement de ses propres ouvrages, par la crainte de laisser des preuves d'avoir participé à ces fêtes tant décriées. L'on vit par exemple, au retour des Bourbons, Martini réclamer du Conservatoire, avec une insistance un peu comique, la restitution de ses manuscrits ; et quand, peu de temps après l'avoir obtenue, il mourut, plus rien ne restait chez lui de ces productions compromettantes ! Ne savons-nous pas déjà que la musique exécutée aux fêtes de la Raison disparut de même, et cela plus promptement encore ? Quant au matériel considérable qui servit aux exécutions de ces dix années, parties d'orchestre et parties de chœur, s'il en est resté quelque chose à la bibliothèque du Conservatoire, ce fut, sans aucun doute, grâce au dédain dont furent l'objet les paquets dans lesquels il resta entassé, pendant très longtemps, au fond d'un corridor — et c'est miracle qu'il n'ait pas été plus complètement détruit !

A constater cette espèce de débâcle, on pourrait se croire autorisé à conclure à la faillite de l'art musical de la Révolution. De fait, la faillite fut, pendant un temps, générale, et s'étendit à tous les actes du régime. Le réveil de 1830 fut le premier signal du relèvement. La musique y participa-t-elle ? Oui certes, et grandement. Berlioz qui, aux journées de juillet (nous l'avons déjà signalé) courait les rues de Paris en se mêlant au peuple et lui faisant chanter *la Marseillaise*, a beau être l'homme du romantisme, le fils spirituel de Shakespeare et de Beethoven, il procède en même temps en ligne directe de la Révolution, lui, le plus digne élève et continuateur de Lesueur, auteur de cette *Symphonie funèbre et triomphale* faite à l'exemple, magnifiquement agrandi, des symphonies militaires de Gossec, faisant retentir,

et cela encore pour la commémoration d'un événement national, son *Requiem* aux cinq orchestres, dans cette même chapelle des Invalides où Méhul et Lesueur, donnant les premiers modèles de musique monumentale, avaient disséminé leurs chœurs dialoguant jusque dans la coupole. Et c'est encore à l'exemple des fêtes de la Révolution qu'il institua ses grands festivals où il réunit plusieurs milliers de chanteurs : mais il ne put jamais en rassembler autant qu'il y en avait eu à la fête de l'Être suprême, premier et unique exemple d'un pareil effort.

La même fête avait donné lieu à un inoubliable essai d'éducation musicale du peuple, quand les maîtres du Conservatoire étaient allés lui enseigner dans ses sections les hymnes qu'il devait chanter en chœur. Ce n'avait été qu'un éclair, mais qui brilla assez vivement pour montrer la voie sur laquelle il fallait s'engager. Un élève de Gossec, Wilhem, élabora dans un esprit systématique et pratique la réalisation de l'idée qui avait ainsi jailli en un jour de l'an II, et fut ainsi le véritable fondateur de l'enseignement populaire de la musique en France. C'est encore aux environs de 1830 qu'il accomplit sa tâche, ayant repris la tradition révolutionnaire.

Et peut-on oublier que le Conservatoire, né du 14 juillet 1789, et dont nous avons suivi le développement à travers tous les événements des années suivantes, poursuit avec honneur sa mission d'enseignement supérieur de la musique, et n'a pas cessé pendant tout un siècle de servir d'exemple à tous ceux qui visent le même but ?

Après de pareils résultats, on serait mal venu, sans doute, de parler de faillite.

Quant à l'œuvre d'art en elle-même, elle a souffert du même discrédit que les autres manifestations de

l'époque, — et nous pourrions ajouter qu'elle en souffre encore, et ne s'en est pas relevée autant qu'elle l'eût mérité. C'est le grand malheur de la musique de ne pouvoir être ramenée à la plénitude de la vie qu'au moyen d'exécutions pour la réussite desquelles des considérations accessoires tiennent trop de place : dépense, publicité, engouements du jour, sans parler des qualités artistiques nécessaires à une juste interprétation. Il a suffi d'exposer le tableau du *Couronnement* ou *la Distribution des aigles* de Louis David dans une salle du Louvre pour rendre au peintre toute la justice qui lui est due. Mais l'idéal de David est aussi différent de celui des artistes du xxe siècle que celui de Méhul, de Cherubini et de Gossec l'est de la tendance de nos modernes musiciens; or, des œuvres telles que le *Chant du 25 Messidor*, *l'Hymne pour la mort du Général Hoche*, *l'Hymne à l'Être suprême*, restent inconnues, car l'ampleur de leurs lignes aurait besoin, pour se développer, d'exécutions dont l'organisation présente les difficultés connues de tous. Triste destinée des chefs-d'œuvre d'en être réduits à dormir ainsi dans les bibliothèques!

Qu'au moins un travail tel que celui qui s'achève ici ait pu réveiller le souvenir harmonieux de ces dix années, pendant lesquelles retentirent des bruits si divers, mais où nous percevons surtout aujourd'hui, dans le lointain qui nous en sépare, les chants généreux inspirés par l'amour de la liberté et de la patrie! Leur exemple est d'autant mieux fait pour nous intéresser qu'il est plus rare, étant fort peu suivi présentement. Qui sait si quelque jour il ne le sera pas davantage, et si nous n'assisterons pas (il faut toujours espérer en l'avenir!) à la constitution définitive d'un véritable art républicain? L'on ne peut pas objecter que cela est impossible à faire, — puisque cela a été fait.

APPENDICE

SOURCES, DOCUMENTS ET DISCUSSIONS

Les premières sources auxquelles il a été puisé pour l'élaboration de cet ouvrage sont naturellement les œuvres. Restées longtemps ignorées, la plupart étaient pourtant tout près de notre portée : les fêtes nationales ayant donné naissance au Conservatoire, c'est au Conservatoire qu'est restée la musique à l'exécution de laquelle cette institution a principalement coopéré. Des paquets nombreux de parties séparées, ayant servi aux premières et souvent uniques auditions, reposent sur les rayons de la Bibliothèque; ce matériel a été d'une grande utilité pour reconstituer certaines parties du répertoire.

Un document également précieux est la collection de *Musique à l'usage des Fêtes nationales* publiée par le Conservatoire lui-même (ou plus exactement par l'Institut national de musique), et qui contient les œuvres les plus importantes du même répertoire. Cette publication, faite sous les auspices du gouvernement, a commencé en germinal an II, et s'est poursuivie périodiquement pendant toute une année par livraisons mensuelles comprenant des hymnes, des chansons et symphonies, ouvertures, marches, etc., en parties séparées. Après ces douze premières livraisons, quelques œuvres ont paru en fascicules détachés.

Vers la fin de la période révolutionnaire fut entreprise

publication d'un recueil de vulgarisation, sous le titre « *Époques de la Révolution française*, qui, tout en présentant un moindre caractère d'authenticité, n'est point inutile à consulter. De cette publication, restée inachevée, il ne subsiste qu'un exemplaire (probablement une épreuve), que possède encore la bibliothèque du Conservatoire.

Celle-ci a conservé enfin les manuscrits autographes d'un certain nombre d'œuvres dues aux compositeurs qui furent ses premiers maîtres.

Je ne parle pas dans cette énumération des partitions et morceaux qui peuvent se trouver dans toutes les autres bibliothèques.

Les chansons tiennent une certaine place dans cette e. Le Conservatoire nous en a fourni aussi quelques-. Mais c'est surtout dans d'autres collections que nous avons été chercher les matériaux nécessaires, principalement à la Bibliothèque nationale, celles de la ville de Paris, de la Chambre des députés et de l'Opéra.

Quant aux documents historiques, archives, journaux, livres, les sources en sont généralement connues; nous les désignerons dans cet appendice au fur et à mesure de leur utilisation.

Parmi les ouvrages contemporains, il me sera permis, je pense, de signaler d'abord mes propres écrits, par la raison que, dans l'ordre chronologique, ce sont les premiers que l'on rencontre. Voici les titres des principaux :

La Musique dans les Fêtes nationales, deux articles dans *la Réforme* des 15 juillet et 1er août 1880.

Les Chansons de la Révolution et *la Musique dans les Fêtes de la Révolution*, deux articles dans la *Nouvelle Revue*, 15 juin et 1er août 1884.

La Musique de l'Époque révolutionnaire, conférence (avec auditions) faite au Cercle Saint-Simon (Société historique) le 20 avril 1886, publiée dans les *Bulletins du Cercle Saint-Simon*, 1886, nos 11, 12.

Rougel de Lisle, son œuvre, sa vie, 1 vol. 1892 (Delagrave).

Les Fêtes de la Révolution française, 36 articles dans *le Ménestrel* en 1893-94.

L'Académie des Beaux-Arts, ayant été appelée à décerner pour la première fois en 1894 le prix Kastner-Boursault, destiné à récompenser le meilleur ouvrage de littérature musicale traitant de l'influence de la musique sur le développement de la civilisation dans la vie publique et dans la vie privée, comprit ces deux ouvrages (dont le dernier n'avait pu lui être communiqué que sous forme d'extrait) dans la récompense qu'elle me fit l'honneur de m'accorder, et à laquelle participa aussi un mémoire (manuscrit) relatif à l'influence de la musique sur le développement de la civilisation.

Les Origines du Conservatoire à l'occasion de son centenaire, 10 articles dans *le Ménestrel* de 1895.

Trois Chants du 14 Juillet sous la Révolution, brochure de 24 pp. avec musique et portraits, 1899 (Fischbacher).

Enfin divers articles parus dans *le Temps, la Révolution française, l'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, etc.

Je n'entre pas dans le détail des auditions des œuvres musicales que je donnai dès 1885, et dont la principale fut celle du *Chant du 14 Juillet* de Gossec au Panthéon pour le centenaire de Michelet, non plus que des publications que j'en fis et des conférences que je leur consacrai.

Je n'ai pas manqué, on le devine, de m'éclairer des lumières fournies par les ouvrages généraux touchant de près au sujet. En dehors des historiens, au nombre desquels il faut continuer à citer, avec une admiration qui ne saurait s'éteindre, Michelet, si justement qualifié par M. Aulard « le plus vrai, sinon le plus exact des historiens de la Révolution », je dois mentionner, d'abord ce même M. Aulard, avec sa belle étude sur la *Fête de la Raison et la Fête de l'Être suprême*, 2e édition, 1904 (la première était antérieure à ma série d'articles sur les *Fêtes de la Révolution française* et lui avait déjà profité); plus récemment, les *Contributions à l'Histoire religieuse de la Révolution française* par M. A. Mathiez, précédées d'une préface de M. Gabriel Monod; quelques pages du *Théâtre du Peuple* de M. Romain Rolland; des études de détail de

M. H. MONIN et son article sur les Fêtes nationales dans la *Grande Encyclopédie*, etc.

Un document de premier ordre est le recueil de *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, publiés et annotés par M. J. GUILLAUME, sous les auspices du ministère de l'Instruction publique. Nous aurons de nombreux renvois à faire à cette véritable mine de documents.

Divers points de détail ont été étudiés et discutés dans la *Révolution française*, notamment par MM. Gustave Isambert, J. Guillaume, Monin, Lieby, Mathiez, et par moi-même. Il y sera renvoyé au fur et à mesure de leur utilisation.

Au point de vue musical, il faut citer les deux livres de M. CONSTANT PIERRE publiés par la ville de Paris : *Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution française*, 1899; *Les Hymnes et Chansons de la Révolution*, 1904. Un troisième ouvrage, annoncé comme devant faire partie de la même publication, n'a pas paru, que je sache. La lecture de ces ouvrages, où la discussion est méticuleuse, m'a permis de rectifier jusqu'à trois erreurs de mes écrits antérieurs; je ne manquerai pas de signaler au passage la plus importante. On doit aussi à M. Constant Pierre un important recueil de documents sur le Conservatoire, une biographie de *B. Sarrette* (1895) et diverses autres études de détail sur les mêmes sujets.

Il ne faut pas oublier de citer non plus l'*Histoire du Conservatoire* de LASSABATHIE (1860).

Dans un ouvrage de vulgarisation que j'ai publié en collaboration avec M. MAURICE BOUCHOR, *Chants populaires pour les Écoles*, plusieurs emprunts musicaux ont été faits au répertoire des fêtes de la première République; les chants qui en furent l'objet ont été transcrits en vue des nécessités de l'exécution musicale, et des vers nouveaux substitués aux paroles originales. Tels sont le chœur du dôme du *Chant national du 14 juillet 1800*, de Méhul (devenu *Hymne à la Liberté*); le *Chant patriotique pour l'inauguration des bustes de Marat et Lepelletier*, de Gossec (*le Chant des Ouvriers*); l'*Hymne pour la Fête de Bara et Viala*, de Méhul (*Salut à la République*); la *Ronde pour la plantation de l'arbre*

de la Liberté, de Grétry (*l'Arbre de la Liberté*). M. Maurice Bouchor en a introduit aussi quelques autres dans son recueil en 4 volumes publié sous le titre général de *Poème de la Vie humaine.*

Enfin, au point de vue de l'iconographie, très abondante pour cette époque, je dois renvoyer principalement à l'ouvrage illustré de M. Ed. DRUMONT, *les Fêtes nationales à Paris*, 1879.

Les renvois aux documents contemporains ne seront faits, dans cet appendice, que d'une façon sommaire. Les lecteurs qui désireraient des détails plus précis en ce qui concerne l'indication des sources trouveront généralement les satisfactions qu'ils peuvent souhaiter en se reportant à notre étude précitée : *les Fêtes de la Révolution française* (*Ménestrel* de 1893-94), base principale du présent travail (d'ailleurs considérablement remaniée) où ces indications sont données par le menu à l'aide de notes au bas des pages. Il ne nous a pas paru indispensable de maintenir cette disposition dans ce livre.

CHAPITRE I. — *Quatre-vingt-neuf.*

Sources principales : *Mercure de France* (*Journal politique de Bruxelles* joint au *Mercure* de mai 1789). — *Moniteur.* — *Révolutions de Paris.* — *Chronique de Paris.* — *Correspondance de Camille Desmoulins.* — ZIMMERMANN, article sur Sarrette dans *la France musicale* du 21 novembre 1841. — P. HÉDOUIN, biographie de Gossec dans *la Mosaïque* (1856). — FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, articles Gossec, Catel. — LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire.* — CONSTANT PIERRE, *B. Sarrette et les Origines du Conservatoire* et *le Conservatoire national de musique et de déclamation.* — ED. DRUMONT, *les Fêtes nationales à Paris.*

Sur la musique de la garde nationale et les origines du Conservatoire :

Les dates officielles d'entrée des principaux maîtres de l'époque révolutionnaire dans la musique de la garde natio

ou dans les écoles qui en sont issues, sont, d'après les pièces rassemblées par M. Constant Pierre dans son livre : *le Conservatoire national de Musique et de Déclamation* :

MÉHUL et LESUEUR, le 1er frimaire an II (21 novembre 1793), au titre de « compositeurs ». Le violoniste RODOLPHE KREUTZER fit partie, au titre de « professeur de 1re classe », de la même promotion, qui eut lieu au lendemain de l'organisation de l'école de musique de la garde nationale sous le nom d'Institut national de musique.

CHERUBINI, le 1er messidor an II (19 juin 1794), au titre de « professeur de 1re classe ».

DALAYRAC, BERTON, ainsi que RODE, les deux frères JADIN, etc., ont pris part à quelques délibérations de l'Institut national de musique et signé différentes pièces en 1794-95, sans avoir à cette époque appartenu au corps enseignant.

Le plus ancien document qui soit venu jusqu'à nous sur le personnel de la musique de la garde nationale est très postérieur à la fondation : datant de 1795, il établit rétrospectivement la situation de la compagnie en octobre 1793; mais il est évident que la plupart des artistes qui avaient participé à cette fondation n'avaient pas cessé d'appartenir au corps. Leurs noms doivent donc se retrouver sur cet état du corps de musique en 1793, dont les cadres, à cette époque, étaient constitués ainsi qu'il suit :

SARRETTE, capitaine commandant (3 500 livres);

GOSSEC, lieutenant, maître de musique (2 500 livres);

X. LEFÈVRE, sous-maître de musique (1 500 livres);

VINIT, sergent-major, secrétaire (1 400 livres);

Trois sergents (1 100 livres), dont F. DEVIENNE (l'auteur des *Visitandines*, virtuose à la fois sur la flûte et le basson, auteur d'une méthode renommée pour le premier de ces instruments);

Trois caporaux (1 000 livres);

Trente et un professeurs de 1re classe (850 livres), dont CATEL, les deux frères DUVERNOY, BLASIUS, OZI;

Dix professeurs de 2e classe (700 livres);

Sept professeurs de 3e classe (600 livres).

Plusieurs des noms compris dans cet effectif sont de

tournure allemande, ce qui, s'ils sont ceux des anciens musiciens des gardes françaises, confirmerait l'opinion généralement admise que les musiques militaires françaises du XVIIIe siècle se recrutaient en partie à l'aide de sujets allemands : Buch, Meric, Widerkehr, Assmann, Fuchs, Gerber, Guthmann, Kenn, Schneitzhœffer, Schwent, Simrock, Stiglitz, Vandenbrœck, Gebauer, Paocher, Schreuder, etc. D'autres noms ont acquis une renommée durable par la descendance de ceux qui les portaient en 1793 : par exemple, outre les frères Duvernoy, déjà cités, dont la famille a toujours été honorablement représentée après eux au Conservatoire : Chelard, Tulou, Vauchelet, Félix Miolan[1], etc.

Ainsi que nous l'avons dit en son temps, d'après M. Constant Pierre (qui ne donne pas la justification de cette date), Gossec serait entré à la musique de la garde nationale, comme lieutenant maître de musique, le 15 novembre 1790; nous avons vu aussi qu'à cette époque il coopérait à ses travaux depuis plus d'une année. Pour Catel, la première trace authentique qu'on ait conservé de sa présence au corps est un certificat délivré par Sarrette le 18 thermidor an III, établissant qu'il y avait servi depuis le 1er janvier 1792. Mais, pas plus que pour Gossec, cette indication n'implique que Catel n'ait rendu antérieurement, fût-ce à titre bénévole, à la musique de la garde nationale et à son maître les services de sa compétence. Au reste, si l'on examine avec soin l'histoire, l'on apercevra clairement, dans l'absence complète de documents contemporains sur le sujet qui nous occupe, que cette date du 1er janvier 1792 a quelque chose de conventionnel et de fictif qui ne répond aucunement à la réalité. Dans l'existence incertaine de l'institution à ses débuts, Catel a très bien pu prendre part à son activité sans qu'il en soit resté de trace. Nous l'avons vu, par une pièce qui nous a été conservée par grand hasard, et dont l'original est à la bibliothèque du Conservatoire, prendre son enga-

1. On trouvera cette liste complète dans CONSTANT PIERRE, *B. Sarrette et les Origines du Conservatoire*, p. 36.

gement dans la garde nationale avant que la musique fût constituée; mais nous savons aussi, par des observations longtemps prolongées, que les musiciens, au temps où il existait une garde nationale où ils avaient l'obligation de servir, ont toujours eu une adresse particulière pour faire ce service dans la musique, qu'ils y fussent ou non incorporés : il y a tout lieu de penser que Catel est celui qui a inauguré cette tradition. En tout cas, deux de ses compositions furent exécutées dans les fêtes dès 1791; or nous savons pertinemment que pendant plusieurs années la musique de la garde nationale n'exécuta d'autre musique que celle qui sortait, à proprement parler, de ses rangs : d'abord celle de Gossec, son chef, et, plus tard, celle des autres musiciens qui s'y firent admettre : si donc Catel fut favorisé de deux de ces exécutions dès 1791, c'est qu'il n'avait pas attendu 1792 pour recevoir son *dignus intrare*.

Fétis, presque contemporain des événements (il a eu soin de nous avertir qu'en 1792 il était « dans sa neuvième année et déjà organiste ») a écrit que « dans l'année même où fut formé le corps de musique de la garde nationale » Catel fut « attaché à ce corps de musique en qualité de chef-adjoint de son maître Gossec ». Il y a assurément une rectification à faire quant au titre : Catel, qui, à l'École royale de chant, était simplement « accompagnateur » (bien que dans son acte d'engagement dans la garde nationale il soit qualifié « maître de musique » de ladite école) n'eut sans doute, dans la musique à son début, qu'une fonction également subalterne : son extrême jeunesse ne pouvait pas d'ailleurs lui permettre encore de hautes ambitions. Nous avons vu même qu'en 1793 (l'année de ses vingt ans) ce n'est pas lui qui avait le grade de « sous-maître » (on dirait aujourd'hui : sous-chef), lequel appartenait au clarinettiste Lefèvre, artiste des plus distingués, et dont la réputation était établie depuis plusieurs années; pour Catel, il comptait simplement comme « professeur de 1re classe ». Mais cette menue erreur du biographe n'infirme en rien la valeur générale de son témoignage, qui s'accorde avec d'autres indices pour nous donner l'assurance que Catel fut le véritable lieutenant de Gossec,

et cela dès la première heure, dans l'œuvre musicale de la fondation du Conservatoire.

Soit dit en passant, et une fois pour toutes, les observations précédentes tendent à établir que, si utiles que soient les documents administratifs, non seulement ils ne suffisent pas à constituer toute l'histoire, mais parfois leur rigueur même n'arrive qu'à fausser la réalité des faits.

Aussi devons-nous nous garder de rejeter comme absolument sans valeur certains autres témoignages qui, moins précis, ont peut-être la qualité de donner des faits une impression plus vivante, par exemple ceux de Zimmermann, Pontécoulant, d'Ortigue, qui nous montrent, dans la musique de la garde nationale, la batterie (parties de cymbales et triangle) ayant pour exécutants des artistes tels que Catel, Méhul et Chérubini.

CHAPITRE II. — *La Fête de la Fédération.*

Sources principales : *Description fidèle de tout ce qui a précédé, accompagné et suivi la cérémonie de la Confédération nationale du 14 juillet 1790. — Confédération nationale, ou récit exact et circonstancié de tout ce qui s'est passé à Paris le 14 juillet 1790, à la Fédération. — Cérémonial de la Confédération française fixée par la ville de Paris pour le 14 juillet 1790. — Confédération nationale, ou description de ce qui a précédé, accompagné et suivi cette auguste cérémonie. — Le lendemain de la Confédération nationale. — La Joyeuse semaine, compte rendu monarchiste de la fête de la Fédération. — Le Véritable Ami de la Reine, ou Journal des Dames, par une Société de Citoyennes. — Moniteur. — Journal de Paris. — Chronique de Paris. — Révolutions de Paris. — Courrier des LXXXIII départements.*

Sur le temps qu'il fit à la fête de la Fédération :

Il n'est pas probable qu'on ait vu souvent un mois de juillet aussi mauvais que celui de 1790. D'après les bulleti météorologiques du *Journal de Paris*, il n'y eut pas un

seul jour, depuis le 1er jusqu'au 26, où le temps n'ait été nuageux, couvert, pluvieux, orageux; le tonnerre gronda plusieurs fois : la plus belle journée fut encore celle du 14, qui donne lieu à l'observation suivante : « Belle journée surtout après cinq et six heures après-midi ». Mais les six jours précédents portent uniformément la mention : « Pluvieux, pluie abondante, averses fréquentes, temps pluvieux toute la journée ».

Sur l'instrumentation du Te Deum *de Gossec* :

« ... *Te Deum* en plain-chant et faux bourdons accompagnés d'instruments militaires, trois cents tambours et trois cents instruments à vent, dont cinquante serpents. » *Détails de la Fête nationale du 14 juillet 1790, arrêtés par le roi.* — Les instruments indiqués dans la partition autographe sont les suivants : petites flûtes, hautbois, clarinettes, trompettes, cors, altos, basses et serpents; tous sont écrits à deux parties, excepté les basses; les trombones (à trois parties) interviennent au verset : *Judex crederis*. Les voix d'hommes seules sont employées. L'on peut remarquer la présence des altos (cordes) parmi les instruments à vent; cela encore est une preuve de l'esprit pratique de Gossec, lequel vit bien que, pour remplir les parties intermédiaires, les cors lui seraient d'un trop faible secours.

Sur l'exécution du Te Deum *à la fête de la Fédération* :

Voici les mentions, fort rares et sommaires, que nous trouvons sur ce *Te Deum* dans les journaux et documents du temps : « Le *Te Deum* est entonné par le prélat officiant et exécuté par le corps de musique placé à côté de l'autel ». *Moniteur.* — « A midi et demi, *Te Deum* en plain-chant et faux-bourdon accompagné d'instruments militaires. » *Détails de la fête nationale*, etc. — « On a chanté le *Te Deum* au son des instruments militaires. » *La Joyeuse Semaine, compte rendu monarchiste de la fête de la Fédération.* — « Le *Te Deum* est de la composition de M. Gossec. Le peuple et la musique chanteront alternativement les couplets. L'accord et l'effet en seront parfaits. » *Cérémonial... fixé par la Ville.* — Cette dernière disposition (le *Te Deum* chanté

alternativement par le chœur et par le peuple) ne fut pas observée : outre l'impossibilité matérielle d'une telle exécution, un document probant l'atteste, c'est la partition même de Gossec, où tous les versets sont traités musicalement, sans interruption, et sans que la voix populaire ait eu la possibilité de s'unir à celle des chanteurs professionnels. — J'ai publié le thème du premier verset et une transcription d'un interlude en forme de passe-pied dans la brochure intitulée : *Trois Chants du 14 Juillet sous la Révolution*, Fischbacher, 1899.

Sur la musique de Gossec pour le Chant du 14 juillet *et* l'Hymne à Voltaire :

Lors de la fête célébrée à Paris en juillet 1791 pour la translation des restes mortels de Voltaire au Panthéon, Chénier composa un hymne que Gossec mit en musique. Cette musique, insérée dans le recueil de *Musique à l'usage des Fêtes nationales* publié par le Conservatoire, par conséquent sous les yeux de Gossec, présentant ainsi toute les preuves d'authenticité, est toute différente de celle du *Chant du 14 Juillet.*

Cependant, au lendemain de la fête, le *Courrier* de Gorsas, donnant dans sa feuille (par une exception fort rare dans la presse de ce temps-là) de la musique imprimée, reproduisait les paroles de l'*Hymne à Voltaire* de Chénier adaptées à une autre musique, que j'ai reconnue pour être celle du *Chant du 14 Juillet* de Gossec.

Comment expliquer cela?

Cette explication est très facile.

Les vers de Chénier en l'honneur de Voltaire étaient connus : ils avaient été imprimés à l'occasion de la fête; ..is la musique de Gossec était encore inédite. Qu'avait donc à faire le journaliste désireux d'offrir à ses lecteurs l'*Hymne à Voltaire* de façon qu'il pût être chanté? Ce qu'à cette époque on faisait toujours : à défaut de musique nouvelle, adapter aux paroles un air connu. On en a fait autant l'an d'après pour *la Marseillaise*, qui fut imprimée ..c ce sous-titre : « Sur l'air de *Sargines* ». Et dans le ..*ier* même, l'*Hymne à Voltaire* voisine avec d'autres

chansons patriotiques, l'une sur l'air *des Belles*, l'autre sur : *O Mahomet, ton paradis des femmes*!....

Mais quelle musique pouvait être chantée sur les strophes de Chénier, qui n'étaient pas une chanson ordinaire, mais un hymne? Il n'y en avait qu'une en vérité : celle qui, l'année précédente, avait été composée dans une circonstance analogue et sur les vers du même poète, vers qui, précisément, se trouvaient être d'un mètre identique : *le Chant du 14 Juillet*. L'adaptation se fit donc de la façon la plus naturelle. Elle nous apporte la preuve que la musique de Gossec pour l'hymne : « Dieu du peuple et des rois » existait dès avant 1791, et, sans pourtant avoir encore été exécutée dans une fête publique, s'était assez répandue pour être connue d'un journaliste.

Est-il maintenant nécessaire de nous arrêter à une autre hypothèse : que Gossec n'aurait composé *aucune* musique sur les vers du *Chant du 14 Juillet*, mais en aurait fait *deux* sur l'*Hymne à Voltaire*, pour, après cela, reprendre une de ces deux musiques et l'adapter à la première poésie? Voilà qui paraît beaucoup plus qu'invraisemblable! Autant l'ordre des faits exposé en premier lieu présente une succession logique, autant le second paraît contraire à toute réalité.

Mais que dis-je? Ce n'est pas deux musiques que Gossec avait écrites pour l'*Hymne à Voltaire*, c'est trois! Trois chants différents pour le même quatrain! Ce n'est pas trop l'usage des compositeurs d'en faire tant à la fois : cela même est pour eux besogne fort difficile, car une fois que le musicien a trouvé la forme qui s'adapte à une poésie, il est amené tout naturellement à répéter les mêmes accents aux mêmes places, et n'a plus la liberté d'esprit nécessaire pour avoir une inspiration complètement nouvelle. Dans le cas présent, cet excès de zèle eût été d'autant moins motivé que Gossec croyait certainement travailler pour un seul jour et ne pouvait pas prévoir alors que l'exécution de son hymne aurait de nombreux lendemains : il n'est donc guère croyable qu'il se soit donné la peine de tant s'éparpiller.

Au reste, des trois versions musicales mentionnées, il

en est une qui, parue dans un recueil très postérieur, *les Époques de la Révolution française*, compilation sans autorité et sans authencité, ne peut être sérieusement considérée comme remontant à 1791, ni même comme étant de Gossec. Il en reste donc deux. L'une a toujours été *Hymne à Voltaire*. L'autre a toujours été *Chant du 14 Juillet*, — sauf dans cette unique et fugitive publication anticipée, faite évidemment sans l'aveu de l'auteur (un article de journal! qu'est-ce que cela?) Cette observation suffit, je pense, à démontrer que les deux musiques ont toujours eu leur existence particulière et distincte, et que *le Chant du 14 Juillet* n'a pas été écrit pour Voltaire.

Et puis, n'y eût-il rien autre à considérer, il y a le caractère de l'inspiration, la musique « en soi », et j'ai l'impression que celle du *Chant du 14 Juillet* est essentiellement la musique de la fête de la Fédération. Rien n'est venu contredire cette intuition. Au contraire, l'insertion dans le journal de 1791, est venue nous confirmer que la musique de Gossec avait bien été composée à une époque plus proche de la fête de 1790 que les documents précédemment connus ne permettaient de l'affirmer : c'est tout ce qu'il en faut retenir.

C'est M. Constant Pierre qui, dans un fascicule intitulé *Musique exécutée aux Fêtes nationales de la Révolution française* (mis en vente au commencement de 1894, ainsi qu'en témoigne la date du dépôt à la bibliothèque du Conservatoire) a publié les trois versions musicales de l'*Hymne à Voltaire* dont il vient d'être question. Celle dont la musique n'est autre que le *Chant du 14 Juillet* y est précédée de ce titre : « *Hymne à Voltaire* — Chœur à trois voix d'hommes — 1791. — Poésie de M. J. Chénier. — Musique de Gossec. » Pas un mot de plus, et rien qui indique que l'original ait été reconnu. Aussitôt que j'eus sous les yeux cette publication, je vis bien de quoi il était question : ayant, depuis une dizaine d'années, donné plusieurs auditions du *Chant du 14 Juillet*, je ne pouvais manquer d'en reconnaître la musique au premier coup d'œil. Je fis donc part sur-le-champ de cette identification à

M. Constant Pierre, et ne tardai pas à trouver l'occasion de la communiquer au public, ce qui fut fait par une note parue dans *le Ménestrel* du 4 février 1894. Plus tard, devant l'obstination de M. Constant Pierre à cacher la source où il avait trouvé ce document, j'éprouvai d'abord quelques doutes sur son authenticité; mais ayant fait de nouvelles recherches, j'eus enfin connaissance de la publication du *Courrier des LXXXIII départements* (ou *Courrier* de Gorsas), ce qui fut de ma part l'objet d'une nouvelle communication insérée dans le même *Ménestrel* le 14 août 1898, trois semaines avant que M. Constant Pierre se décidât à en faire lui-même une semblable. — Au reste, tout cela n'a pas d'importance.

Je crois pourtant être en droit de revendiquer l'honneur d'avoir, à proprement parler, découvert cette page musicale de Gossec, oubliée depuis le temps de la Révolution, et dont je me suis efforcé avec persévérance de faire connaître les beautés aux générations de la troisième République, soit par des articles de *la Réforme* (15 juillet 1880), *la Nouvelle Revue* (1er août 1884), *le Ménestrel* (7 et 14 janvier 1894), *le Temps* (13 juillet 1898), etc., soit par des auditions, données successivement, depuis 1884, au dîner de « la Marmite », à la Société historique (Cercle Saint-Simon), à la Société d'histoire de la Révolution, etc., pour aboutir enfin à l'exécution du Panthéon, par le Conservatoire, le 14 juillet 1898, en l'honneur de Michelet.

Sur l'audition du Chant du 14 Juillet *à la Fête nationale du 14 juillet 1792* (première audition connue de cet hymne dans une fête publique), voyez la communication que j'ai faite à *la Révolution française* du 14 août 1899, d'après le programme original et officiel de cette fête, imprimé en une brochure sous le titre : *Commémoration nationale du 14 Juillet*, document conservé aux Archives nationales dans le carton coté AD VIII, 16.

CHAPITRE III. — *Fêtes funèbres*, etc.

Sources principales : Les journaux mentionnés dans les précédents chapitres; *Lettres de* CH. VILLETTE *sur les principaux événements de la Révolution.*

Sur l'identification de la musique de la Marche lugubre *de Gossec.*

Ce n'est pas sans difficulté que je suis parvenu à établir l'identité de ce morceau célèbre. En effet, la plupart des compositions musicales de la première période révolutionnaire n'ont pas été publiées : celles qui firent exception ne parurent que plus tard, et aucune partition gravée de Gossec, non plus qu'aucun manuscrit original, ne porte d'indication permettant d'en déterminer l'attribution en toute assurance. Mais le recueil périodique de *Musique à l'usage des Fêtes nationales* renferme, dans sa livraison de ventôse an III (près de cinq ans après l'époque où nous sommes), les parties séparées d'une *Marche lugubre*, par Gossec, dont, après un examen attentif, le caractère me parut tout d'abord correspondre exactement aux descriptions que les contemporains nous ont laissées. Mais ce n'était encore qu'une hypothèse. Une autre observation l'a confirmée et changée en certitude.

Pour cette identification, la peinture est venue au secours de la musique

Il y a dans la salle de lecture de la bibliothèque du Conservatoire un portrait à l'huile, assez médiocre comme œuvre d'art, représentant Gossec en habit d'académicien. Il a un air inspiré et tient une plume à la main : sur sa table sont posés, dans le désordre classique, deux cahiers de musique. Or, l'artiste a poussé la conscience jusqu'à peindre sur ces cahiers les titres ainsi que les premières notes de deux œuvres de Gossec, et cette indication nous est doublement précieuse en ce qu'elle nous montre que les œuvres ainsi mentionnées comptaient encore, beaucoup plus tard, parmi les plus renommées du maître, alors que précisément elles ne sont autres que celles qui nous occupent en ce moment : le *Te Deum* du 14 juillet, avec

son plain-chant des basses, et d'autre part (je transcris l'intitulé exact) la *Marche lugubre, pour les honneurs funèbres qui doivent être rendus au Champ de la Fédération le 20 septembre 1790 aux mânes des citoyens morts à l'affaire de Nancy* : au-dessous de ce titre, le peintre a reproduit les premières mesures de la *Marche lugubre.* Nous voilà donc fixés positivement, et cela n'est pas sans quelque importance pour cette histoire.

J'ai fait part pour la première fois de cette constatation au public en 1894 (*Ménestrel* du 21 janvier).

Sur l'effet de la Marche lugubre *de Gossec aux funérailles de Mirabeau :*

La phrase citée : « Les notes, détachées l'une de l'autre, brisaient le cœur, arrachaient les entrailles » est tirée du compte rendu des *Révolutions de Paris.* Ce journal disait encore : « La psalmodie du clergé n'était pas à beaucoup près aussi touchante, mais les prêtres étaient précédés d'un corps de musique exécutant sur divers instruments étrangers, naturalisés depuis peu en France, une marche véritablement funèbre et religieuse.... » — *Le Moniteur* du 6 avril dit : « Un roulement lugubre de tambours, et les sons déchirants des instruments funèbres, répandaient dans l'âme une terreur religieuse ». — *Le Journal de Paris* du 5 avril parle de l'impression funèbre « quand on a entendu dans les ténèbres une musique lugubre dont les mesures, de distance en distance, étaient frappées par un instrument qui imitait un bruit de cloche ». — P. Hédouin : *Gossec, loc. cit.,* résume les faits en ces termes : « Il composa la musique pour les funérailles de Mirabeau, où l'on se servit pour la première fois du tam-tam, dont les sons éclatants et lugubres produisirent sur la foule accompagnant les restes du grand orateur un effet extraordinaire ».

Sur les exécutions postérieures de la Marche lugubre, *voyez* : pour Hoche, un exemplaire de la *Marche lugubre* appartenant à la bibliothèque du Conservatoire, portant, écrits à la main, ces mots au-dessous du titre : « A l'occasion de la mort du général Hoche »; pour Joubert, *le Moniteur*

rendant compte de la fête funèbre célébrée en son honneur le 30 fructidor an VII et disant qu'elle fut « en grande partie conçue d'après celle célébrée il y a deux ans en mémoire de Hoche » signalant enfin à plusieurs reprises « un chant lugubre, un morceau funèbre exécuté par le corps de musique » (27 fructidor et 3e jour complémentaire an VII). Pour Lannes, un biographe de Gossec dit : « Cette musique fut exécutée de nouveau, sous l'empire, aux obsèques du maréchal Lannes, duc de Montebello ». P. HÉDOUIN, *Gossec*, dans la *Mosaïque*. Fétis confirme cette dernière assertion.

Sur les instruments antiques reconstitués par l'orchestre des fêtes de la Révolution (*tuba curva, buccin*) :

Voici en quels termes *la Chronique de Paris* parle de ces instruments : « Nous croyons devoir à ceux qui s'intéressent aux progrès des arts la note suivante sur les instruments antiques qui ont été exécutés sous la direction de M. Sarrette, au zèle et à l'intelligence duquel la pompe de Voltaire a dû une grande partie de son intérêt. Les plus grands sont ceux que les anciens appelaient *cornua curva*; ils rendent le son de six serpents; les plus petits paraissent se rapprocher davantage de ceux qu'ils désignaient par le mot de *buccina*; ils rendent le son de quatre demi-cors ». (14 juillet 1791) — Cf. n° du 12, p. 782. *Le Moniteur* mentionne également la *tuba curva*. Voir aussi les *Lettres de* CH. VILLETTE *sur les principaux événements de la Révolution*, page 189. — La partition autographe du chœur : *Peuple, éveille-toi, romps les fers!* renferme deux parties inscrites à la tablature sous le nom de *trompes antiques — petites, grandes*; les premières sont en *mi* bémol (ton du morceau), les deuxièmes en *si* bémol; le compositeur n'a utilisé que la note fondamentale (à l'octave) et la quinte. Un de ces instruments existe encore; après avoir fait partie de l'intéressante collection de Eug. de Bricqueville, à Versailles, il a été déposé au musée du Conservatoire. Le tube, recourbé en forme de demi-cercle, a un développement, d'environ 1 m. 40; le nom du facteur est gravé sur le pavillon : *Cormery, rue des Prouvères, près Saint-Eustache.*

L'instrument est en *la*, correspondant exactement à notre *si bémol* par suite de l'exhaussement du diapason. — Le fait que la première mention de la *tuba curva* dans les journaux ne remonte pas plus haut que la fête de Voltaire est-il de nature à entraîner la certitude que ces instruments n'avaient pas été utilisés lors de la célébration des précédentes pompes funèbres, alors que la partition de Gossec leur attribue dans sa *Marche lugubre* une partie parfaitement obligée? Je n'en suis pas absolument certain.

Sur l'hymne de Gossec chanté à la fête de la Constitution (Peuple éveille-toi).

C'est M. Constant Pierre qui, dans son volume : *les Hymnes et Chansons de la Révolution*, a désigné le titre de ce morceau, que mes recherches ne m'avaient pas permis de déterminer exactement. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une première audition. Cette rectification est la plus importante des trois que j'ai annoncé devoir à la documentation de M. Pierre.

Sur les succès de la musique de la Garde nationale et de Gossec à la fête de la Constitution, voir *le Journal de Paris* des 20 et 22 septembre 1791, *les Révolutions de Paris*, n° 115, et *la Chronique de Paris* du 22 septembre ainsi que du 3 novembre suivant. L'article du 22 septembre de ce journal énumérait en détail les œuvres de Gossec exécutées jusqu'alors dans les fêtes et cérémonies nationales. En voici le résumé : Messe des morts pour les victimes de la prise de la Bastille; symphonies militaires pour la bénédiction générale des drapeaux de la garde nationale; *Te Deum* avec accompagnement d'instruments à vent pour la Fédération; *Te Deum* à grand chœur exécuté à Notre-Dame; Marche funèbre pour les morts de Nancy; hymne pour la translation de Voltaire; enfin hymne sur la Constitution.

Sur la fête de la Constitution à Strasbourg et l'Hymne à la Liberté de *Rouget de Lisle et Ignace Pleyel, voyez* JULIEN TIERSOT, Rouget de Lisle, *pp. 62 à 65.*

CHAPITRE IV. — *Quatre-vingt-douze*, etc.

Sources principales : *Commémoration nationale du 14 juillet. — Le Cérémonial qui sera observé dimanche et lundi, 22 et 23 juillet présent mois, pour la proclamation du décret du corps législatif qui déclare le danger de la Patrie, et pour l'enrôlement civique des citoyens qui se dévouent à sa défense. — Moniteur. — Chronique de Paris. — Révolutions de Paris. — Journal des débats et des décrets. — Spectacles de Paris. — Mémoires ou Essais sur la musique* par le citoyen GRÉTRY, pluviôse an V, III, 13.

Sur les premières compositions de Catel pour les fêtes nationales :

Le manuscrit de la bibliothèque du Conservatoire qui porte la date du 16 juillet 1791 a pour titre : *2e Marche militaire par le Citoyen Catel de la Musique de la Garde nationale parisienne*. Il en résulte que Catel avait composé, avant ce 16 juillet une *1re Marche* qui ne nous est point connue, du moins sous ce numéro. Il en résulte aussi qu'au milieu de 1791 Catel faisait parfaitement partie de la musique de la garde nationale, ce qui contredit une affirmation basée sur une pièce, postérieure de plusieurs années, d'après laquelle Catel ne serait entré dans ce corps qu'en 1792 (voir ci-dessus, dans cet Appendice, chap. I. *Sur la musique de la Garde nationale*, etc.). — Pour l'*Hymne à l'Égalité*, c'est M. Constant Pierre qui lui assigne la date du 19 juin 1791, sans donner de référence qui la justifie. Les éditions de Chénier s'accordent au contraire pour indiquer, comme date de la poésie, l'année 1792, quelques-unes indiquant le jour spécifié, mais une année plus tard.

Sur l'auteur de « Veillons au salut de l'empire ».

Ajoutons la référence suivante à celles que donne le texte ci-dessus : la *Chronique de Paris* du 11 janvier 1793, rendant compte du *Chansonnier patriote* publié naguère par Girey-Dupré, fait une mention spéciale « la belle chanson d'Adrien S. Boy » qui y est insérée.

Le regretté Gustave Isambert, si familier avec le réper-

toire des chansons de la Révolution, a, dans un article sur *Girey-Dupré chansonnier* (*la Révolution française* du 14 août 1901) fait justice de la fausse attribution des paroles de « Veillons au salut de l'empire » à Girey-Dupré, qui, démontre-t-il, loin de les avoir composées, fut des premiers à les publier dans son recueil avec la signature de leur véritable auteur, Adrien S. Boy. M. Constant Pierre a cependant maintenu cette attribution dans sa *Musique des fêtes et cérémonies la Révolution française*, tandis que, dans ses *Hymnes et Chansons de la Révolution*, il donne à la fois les noms de Boy et de Girey-Dupré, justifiant ce dernier à l'aide du mauvais recueil postérieur : *les Époques de la Révolution française*; dans la table des matières du même livre, il ne fait décidément plus mention de « Veillons au salut de l'empire » au nom de Girey-Dupré, malgré la présence de ce nom dans l'article consacré à la chanson; enfin dans un autre endroit (p. 149) il fait allusion à l'attribution octroyée à l'un ou à l'autre de ces deux poètes « de la paternité de l'air : *Veillons au salut de l'empire* ». Mais non; personne n'a jamais attribué cet air à Girey-Dupré ni à Ad. S. Boy : il est de Dalayrac.

Sur la date de la Carmagnole :

Pour quelle raison et par quel excès de prudence le recueil de *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française* de M. Constant Pierre inscrit-il un point d'interrogation devant la date : 1792, assignée à *la Carmagnole*, quand nous avons la certitude que non seulement cette date est exacte mais qu'elle peut être circonscrite à une quinzaine de jours vers le milieu de ladite année, c'est ce qu'il ne m'appartient pas de chercher à expliquer.

Sur la fête du 14 octobre 1792 et celle qui fut célébrée sur le champ de bataille de Valmy, voy. JULIEN TIERSOT, Rouget de Lisle, *pp. 117, 136, 145 et 146.*

La fête parisienne du 14 octobre est celle où fut produit pour la première fois dans *la Marseillaise* le couplet des enfants, qui n'est pas de Rouget de Lisle. A ce sujet, de nouvelles observations m'ont permis de compléter celles que

j'avais présentées dans le livre cité au sujet de l'origine de ce couplet. Je les ai résumées dans un article paru dans *la Révolution française* du 14 avril 1901, auquel, ne pouvant pas surcharger ce livre, je renvoie purement et simplement les lecteurs que la question intéresserait. Je me borne à répéter ici qu'entre les deux thèses qui présentent pour auteur du couplet : « Nous entrerons dans la carrière » l'une l'abbé Pessonneaux, professeur au collège de Vienne (Isère), l'autre Louis du Bois, poète, historien, agronome, de Lisieux (Calvados), il me paraît définitivement établi que la seconde seule est fondée, les faits qu'elle énonce étant, dans toutes leurs parties connues, parfaitement d'accord avec la réalité historique, tandis que ceux qui se rattachent à la première attribution sont d'apparence légendaire et en contradiction constante avec les données acquises d'autre part.

CHAPITRE V. — *Quatre-vingt-treize.*

Sources principales : *Fédération du 10 août 1793 au Champ de Mars sur l'autel de la Patrie* : Rapport de David au nom du Comité d'Instruction publique. — *Programme de la fête qui aura lieu le décadi 20 frimaire à onze heures du matin dans le Temple de la Raison ci-devant Notre-Dame.* — *Rapport de David, le 7 nivôse, au nom du Comité d'Instruction publique en mémoire des victoires des armées françaises, et notamment à l'occasion de la prise de Toulon.*

Procès verbal de la Convention nationale, XV, 87 ; XVI, 159. — *Bulletin de la Convention nationale* du 18 frimaire an II, supplément. — *Moniteur.* — *Révolutions de Paris.* — *Journal de Paris.* — *Feuille du Salut public* (19 brumaire an II). — *Journal des Débats et des Décrets* n° 416. — *Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, 10 janvier 1879. — *La Révolution française* (*la Déesse de la Liberté à la fête du 20 brumaire an II* par J. Guillaume, 14 avril 1899 ; *l'Hymne à la Raison* [*de M.-J. Chénier*] *adapté au culte de l'Être suprême* par A. Lieby, 14 janvier 1903).

GRÉGOIRE, *Histoire des sectes*, I, 32 et suiv. — JULES DAVID, *le Peintre Louis David.* — SEINGUERLET, *Strasbourg pendant la Révolution.* — Article PLEYEL dans la *Biographie universelle des Musiciens* de FÉTIS. — Lettre de LOBSTEIN à Camille Pleyel (1844) dans la partition de la *Révolution du 10 août* de Pleyel (manuscrit de la bibliothèque du Conservatoire).

Les sources contenues dans les livres de MM. Aulard, Guillaume, Mathiez (préface de Gabriel Monod) et le mien sur Rouget de Lisle, ont été tout particulièrement utilisées dans ce chapitre. Je dois signaler notamment dans les *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique* de M. GUILLAUME les pages rétrospectives sur la fête de la Raison intercalées dans la partie relative à l'Être suprême.

Sur les hymnes pour la fête du 10 août 1793 :

Le recueil de *Musique à l'usage des Fêtes nationales* donne seulement, dans sa 5e livraison (Thermidor an II) l'*Hymne à la Nature par* VARON, *musique de* GOSSEC, *exécuté à la fête de la Réunion du 10 Aoust an Ier de la République Française, Station sur l'emplacement de la Bastille au lever de l'Aurore.* Mais l'ensemble des hymnes composés par Gossec pour la même journée (le troisième excepté) avait paru dans le moment même chez Imbault, sous ce titre : *Hymnes à Trois voix* (ceci est inexact : plusieurs de ces morceaux sont écrits à cinq parties) *pour la fête de la Réunion célébrée le 10 Aoust an 2 de la République, Paroles de* VARON, *musique de* GOSSEC. Le premier morceau (plus tard *Hymne à la Nature*) est intitulé ici *Hymne à la Liberté*; le second, *Hymne à la Nature* (plus tard *Hymne à l'Égalité*, inséré sous ce titre dans la 10e livraison de la *Musique à l'usage des Fêtes nationales*, nivôse an III). — Une autre bibliothèque possède une copie de la même œuvre en partition. — Au sujet de ce matériel voir les explications que j'ai données dans *le Ménestrel* du 13 novembre 1898.

Sur le projet d'exécuter l'Offrande à la Liberté *à la fête du 20 brumaire an II* :

Voici, d'après M. J. Guillaume (*la Révolution française*, 14 avril 1899), l'extrait du *Procès-verbal de la séance du Con-*

seil général du département de Paris, du 17 brumaire, l'an second de la République Française une et indivisible relatif à cet objet :

« Pour célébrer le triomphe que la Raison a remporté dans cette séance sur les préjugés de dix-huit siècles, le Conseil général arrête que les musiciens de l'Opéra seront invités à venir, décadi prochain, exécuter l'*Offrande à la Liberté*, devant l'image de cette divinité des Français, dans l'édifice ci-devant dit l'Église métropolitaine.... »

L'*Offrande à la Liberté*, qui, en brumaire an II, était jouée à l'Opéra depuis plus d'un an, était la mise en action de deux chansons patriotiques : « Veillons au salut de l'empire » et *la Marseillaise*, interprétées à grand renfort de tambours, de cloches, de canon. L'intermède de caractère religieux qui valut son titre à la scène n'en formait, en étendue, que la moindre partie. Le mouvement de cet épisode fut, nous l'avons vu, imité à la fête de Notre-Dame; mais l'appareil guerrier y eût été on ne peut plus déplacé. M. Guillaume (qui a le premier attiré l'attention sur ces détails) l'a fort bien vu, et il a conclu des relations de la fête que l'*Hymne à la Liberté* de Chénier et Gossec y avait remplacé les strophes de *la Marseillaise*. Cela étant, il ne semble pas qu'il soit permis de dire que la « fête de la Liberté et de la Raison », du 20 brumaire fut « tout bonnement la trentième ou quarantième représentation, mais cette fois dans le cadre grandiose d'une cathédrale gothique », de l'*Offrande à la Liberté*, — car l'*Offrande à la Liberté* sans *la Marseillaise*, ce n'est plus l'*Offrande à la Liberté*.

Sur l'Ode patriotique *de Catel exécutée à Feydeau le 30 brumaire et à Notre-Dame le 20 frimaire*, voir Constant Pierre, *Hymnes et Chansons de la Révolution*, p. 292. Le titre d'*Ode à la Raison* que j'ai indiqué dans une étude antérieure est donné par le *Programme de la fête... décadi 20 frimaire* (v. ci-dessus), document qui se trouve dans un recueil factice de la bibliothèque de la Ville de Paris. Le livre de M. Aulard, *le Culte de la Raison*, etc., reproduit, en note de la page 103, le programme de la même fête imprimé par les soins de la

municipalité de Paris, signé Pache, etc. Là, il y a bien écrit : *Ode patriotique.*

Sur l'Hymne à la Raison *de Chénier et Méhul* :

Si l'*O Salutaris* de Gossec était devenu en brumaire an II un « ci-devant *O Salutaris* », nous avons vu qu'en prairial l'*Hymne à la Raison* de Chénier et Méhul était aussi un « ci-devant *Hymne à la Raison* ». Le titre sous lequel ce morceau figure dans la 3e livraison de la *Musique à l'usage des Fêtes nationales* est d'une concision qui semble indiquer l'envie de jeter un voile sur ses origines : « N° 2. *Hymne patriotique.* — Musique de Méhul. » Pas un mot de plus, et le nom du poète complètement omis.

Sur la Révolution du 10 Août *de Pleyel* :

J'ai résumé dans ce livre le récit plus développé que j'avais publié antérieurement de la fête du 10 août 1793 à Strasbourg, de la composition de l'œuvre de Pleyel, et des circonstances qui l'accompagnèrent. Voir *le Ménestrel* du 1er avril 1894.

Sur l'Hymne sur la prise de Toulon *de Chénier et Gossec* :

Il m'est impossible de reconnaître cette œuvre dans le morceau publié sous le même titre, mais attribué à Catel, dans les *Époques de la Révolution française*, ce recueil postérieur, et rempli d'erreurs, ne pouvant être utilisé que si les documents qu'il renferme sont confirmés par d'autres : or, étant ici en contradiction avec tous les témoignages contemporains, dont il n'est pas un seul qui n'attribue l'hymne en question à Gossec, nous devons nécessairement le tenir pour plus nul encore que s'il existait seul, ce qui déjà suffirait.

Pour les paroles de cet hymne, *les Révolutions de Paris*, dans leur compte rendu, en attribuent la composition « aux deux Chénier ». *Le Moniteur* dit au contraire : « Par Chénier, député ». Pourrait-il être fait état de la première indication, et devons-nous croire qu'à l'occasion de cette fête, bien faite pour unir tous les cœurs français, André Chénier ait

voulu s'associer à son frère pour célébrer les victoires de la patrie? Je soumets la question aux commentateurs des deux poètes.

CHAPITRE VI. — *La Fête de l'Être suprême.*

Sources principales : *Rapport fait au nom du Comité de Salut public par* MAXIMILIEN ROBESPIERRE *sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales. — Plan de la fête à l'Être suprême qui doit être célébrée le 20 Prairial, proposé par* DAVID *et décrété par la Convention nationale. — Détail des cérémonies, de l'ordre à observer dans la fête de l'Être suprême*, etc. — *Instruction particulière pour les commissaires chargés des détails de la fête à l'Être suprême*, etc.

Les autres sources (documents d'archives, livres, journaux, etc.) seront signalées au fur et à mesure de leur utilisation.

Les questions relatives à la fête de l'Être suprême ont donné lieu dans *la Révolution française* à des études et discussions parmi lesquelles je signalerai : *Marie-Joseph Chénier et la fête de l'Être suprême*, par A. LIEBY (14 septembre 1902); *Marie-Joseph Chénier et Robespierre*, par J. GUILLAUME (14 octobre 1902); *l'Hymne à l'Être suprême*, par JULIEN TIERSOT (14 août 1903); *l'Hymne à l'Être suprême*, par J. GUILLAUME (14 septembre 1903).

Je ne saurais me dispenser de signaler ici d'une façon toute particulière, bien qu'il en ait été fait mention dans les sources générales, le recueil de *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale* publié par M. J. GUILLAUME, dont le tome quatrième (1901) comprend, de la page 339 à 366 et de 559 à 606, la plupart des documents originaux qui se rapportent à la fête de l'Être suprême. Quelques menus détails, concernant la partie lyrique de cette fête, ont donné lieu à la discussion contenue dans les articles de la *Révolution française* ci-dessus mentionnés.

Sur l'arrestation de Sarrette, voir CONSTANT PIERRE, *B. Sarrette*, et les précisions ajoutées par M. J. GUILLAUME dans ses *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique*, t. III, 494, et t. IV, 192, 283, 352.

Sur les incidents poétIco-musicaux qui précédèrent la fête de l'Être suprême :

Les récits qui nous sont parvenus relativement à la composition et l'exécution de l'*Hymne* ou plutôt des *Hymnes à l'Être suprême* de Gossec et aux incidents qui en résultèrent sont très postérieurs à l'événement. Ils sont au nombre de cinq, tous émanant d'écrivains appartenant au monde musical : ZIMMERMANN, *Bernard Sarrette* (*France musicale*, 21 novembre 1841); ADOLPHE ADAM, articles du *Constitutionnel*, 2 et 3 septembre 1848; P. HÉDOUIN, *Gossec, sa vie et ses ouvrages* (étude parue d'abord dans les *Archives du Nord*, t. III, puis dans le *Ménestrel* [1852-53] et reproduite dans le recueil d'articles publié par l'auteur en 1856 sous le titre de *Mosaïque*); LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire*, 1860; AD. DE PONTÉCOULANT, *Souvenirs de Jeunesse* (*Art musical* du 15 décembre 1864). Zimmermann et Pontécoulant rapportent les souvenirs de Sarrette, qu'ils ont connu; Hédouin, ceux de Gossec, dont il était compatriote, et qu'il a connu aussi : il y ajoute les communications de Panseron, élève de Gossec; Adolphe Adam répète sans doute ce qu'il a entendu dire à son père, Louis Adam, qui, devenu professeur au Conservatoire en l'an V, a vécu avec tous les acteurs des scènes dont il est ici question; Lassabathie enfin résume des traditions du Conservatoire. On devine aisément que de tels récits contiennent maints détails fantaisistes; mais ils s'accordent entre eux, ainsi qu'avec les données acquises d'autre part, sur les faits essentiels, savoir l'interdiction des vers de Chénier par Robespierre, l'ordre de faire chanter l'*Hymne à l'Être suprême* par le peuple, l'étude de ce chant sous la direction des maîtres de l'Institut de musique. Tous se retrouvent aussi pour confondre en une seule œuvre les deux *Hymnes à l'Être suprême* de Gossec (grand chœur et petit chœur) et les strophes de Chénier chantées sur l'air de

la Marseillaise. Les documents, à défaut de récits contemporains, permettent de rectifier les erreurs, confusions et fantaisies provenant de ces sources, qui ne sont d'ailleurs nullement négligeables.

Sur les causes de l'interdiction de l'Hymne à l'Être suprême *de Chénier* :

L'on a objecté que cette interdiction ne pouvait pas avoir eu pour cause la personnalité de Chénier, par la raison que les strophes que le même Chénier avait composées sur l'air de *la Marseillaise* pour être chantées par le peuple au Champ de Mars ne furent l'objet d'aucune mesure analogue. A cela on peut répondre que, si l'*Hymne à l'Être suprême* fut, pour quelque raison que ce soit, l'objet de la réprobation de Robespierre, il se peut fort bien qu'il n'ait rien trouvé à redire aux strophes; il a pu aussi répugner à ce que l'hymne résumant le sentiment de la fête fût dû à un homme qu'il jugeait indigne de cet honneur, tandis qu'il pouvait admettre son concours pour la composition d'une poésie purement patriotique. Au reste, s'il voulait atteindre l'homme, Chénier l'était déjà, et d'une façon très sensible, par le coup qui frappait son *Hymne à l'Être suprême*. Enfin, et je croirais volontiers que ce fut là la raison décisive, les strophes sur *la Marseillaise* furent maintenues par nécessité, parce que si on les eût supprimées encore il n'y aurait plus eu de fête à l'Être suprême, du moins plus de cérémonie au Champ de Mars : refaire encore cela eût été de toute impossibilité; il fallait donc se résigner à conserver cette partie du programme telle qu'elle avait été préparée par l'Institut de musique, sinon tout supprimer.

A propos de l'anonymat sous lequel Chénier, d'après son dire, se crut obligé de laisser longtemps *le Chant du Départ*, on a objecté que cet anonymat ne dura pas plus d'un mois. Cette réponse me paraît plutôt confirmative que rectificative. Un mois, à l'époque où nous sommes, cela est un fort long temps, et le fait reste constant autant que significatif : pour la première fois depuis qu'il imprimait des vers, Chénier, en messidor an II, crut imprudent de se déclarer l'auteur du *Chant du Départ*.

r cette question Chénier-Robespierre, voyez les articles . A. Lieby et J. Guillaume dans *la Révolution française* tembre et octobre 1902.

ır *deux* Hymnes à l'Être suprême *de Gossec* (*grand et petit chœur*) :

.es documents relatifs à l'*Hymne à l'Être suprême* de J. Chénier et Gossec, à sa forme originale et à son naniement sur les paroles substituées par Desorgues, nt assez nombreux et circonstanciés pour nous permettre ujourd'hui d'éclairer jusque dans les moindres détails une ›n qui naguère paraissait encore obscure.

Les premiers que nous ayons à signaler sont, outre la oésie de Chénier qui, imprimée d'abord à la suite du *Détail des cérémonies*, etc., paru vers le milieu de prairial, et reproduite dans les journaux du 17 et du 19 (*Débats et Décrets*, *Moniteur*) figure dans toutes les éditions du poète : le manuscrit autographe de la partition de Gossec, et ce qui subsiste du matériel de parties séparées (chœur et orchestre) copiées pour l'exécution du 20 prairial. Ces deux documents originaux sont conservés à la bibliothèque du Conservatoire.

La partition autographe est écrite sur un papier de grand format dont les seize parties, remplies dès l'entrée du chœur, deviennent à la fin insuffisantes pour comprendre tous les instruments. En haut de la première page est inscrit le titre : *Hymne à l'Être suprême*; à droite : *20 prairial an* [II] *au Champ de Mars*, tout cela de la main de Gossec. La première strophe tient les douze premières pages. Elles sont paginées. La douzième se termine sur un accord final; mais aucune double barre n'indique que ce soit ici la fin d'un morceau ou d'une partie de morceau. Ensuite commence la dernière strophe : *Mouvement animé de marche*. En haut à gauche sont inscrits ces mots : *9e et dernière*, effacés, puis, à la suite : *strophes ajoutées*, le dernier mot ajouté après coup. Gossec a donc écrit d'abord : *9e et dernière strophe*, puis en définitive : *strophes ajoutées*. Cette dernière partie est écrite sur huit pages non paginées : il est manifeste qu'à l'origine elle ne faisait pas immédiate-

ment suite à la première strophe, et que l'ensemble de la partition actuelle est composé de deux cahiers distincts, rapportés l'un près de l'autre, et entre lesquels existe une solution de continuité.

Aussitôt que le chœur commence, on lit sous les parties vocales les vers de Chénier : « Source de vérité, etc. » Au dessus, ceux de Desorgues : « Père de l'univers ». Les premiers ne sont pas effacés au début; ils le sont à partir du cinquième vers. La volonté de substituer de nouvelles paroles aux premières s'affirme donc de la façon la plus manifeste. Elle ne cesse pas d'un bout à l'autre du morceau.

Donc, ce manuscrit, à travers les remaniements dont il témoigne, n'a conservé que deux strophes, la première et la dernière. Mais les parties séparées vont nous permettre de retrouver l'œuvre entière.

Ces parties sont les seuls vestiges (incomplets même en un endroit) qui nous aient été conservés du matériel vocal et instrumental de l'*Hymne à l'Être suprême* tel qu'il fut préparé pour la fête du 20 prairial. Elles se trouvent comme noyées dans un énorme paquet de parties (gravées pour la plupart) ayant servi pour une exécution postérieure et par conséquent formant un autre matériel (on n'y compte pas moins de 380 parties d'instruments). Du matériel primitif, deux parties vocales seulement (une taille et une basse) donnent les paroles de Chénier et le développement complet de l'hymne en six strophes de huit vers (ou douze de quatre vers). Mais il y en a d'autres qui, tout en ayant déjà substitué les paroles de Desorgues, sont, au point de vue musical, si conformes aux précédentes qu'elles doivent être considérées comme faisant partie du même matériel : le papier est le même, la copie exécutée semblablement; au contraire, le matériel ayant servi pour l'exécution postérieure est tout différent, étant imprimé. Enfin le matériel primitif comprend encore la presque totalité des parties instrumentales. L'ensemble nous offre donc tout ce qui est nécessaire pour reconstituer, à quelques menus détails près, l'œuvre originale dans son intégralité.

Il existe pourtant une différence intéressante entre celles de ces parties vocales qui portent les paroles de Chénier et

celles qui portent les paroles de Desorgues : il y a identité parfaite entre elles dans les trois premières strophes (*Source de vérité*, — *Tu posas sur les mers*, — *Tes autels sont épars*, de la version Chénier); mais la quatrième strophe de la composition originale (*Quand du dernier Capet*) a disparu dans cette première adaptation aux vers de Desorgues. De leur côté, les parties instrumentales sont copiées conformément à la version primitive et complète; mais sur la strophe en question, elles portent la marque d'une coupure. Il résulte de là que, dès le premier essai de substitution des vers de Desorgues à ceux de Chénier, l'œuvre musicale eut à subir cette déjà regrettable mutilation.

Parmi les parties vocales, il en est qui portent des traces d'usage : ce sont celles qui ont les paroles de Desorgues; les interprètes à qui elles avaient été distribuées y ont inscrit leurs noms, généralement au crayon, suivant un usage encore en vigueur chez les choristes de profession. Il faut conclure de cela qu'il y a eu au moins une répétition du morceau sous cette forme. On ne voit rien de semblable sur les parties avec les paroles de Chénier : elles sont toutes neuves. Il en est de même des parties instrumentales, dont l'état de conservation est si parfait (sauf pour une, qui porte des déchirures et les traces d'un griffonnage postérieur) qu'il est évident qu'elles n'ont même pas été posées sur les pupitres.

Poussons plus avant la minutie de ces observations. Et d'abord, nous reportant au récit fait dans ce livre, rappelons-nous ce qui fut dit de l'utilisation des vers de Desorgues lesquels ont servi à deux fins : d'une part à composer la musique de l'*Hymne à l'Être suprême* à petit chœur, d'autre part à remplacer les vers de Chénier sur la musique déjà composée du grand chœur. Pour laquelle de ces deux fins furent-ils composés? Il serait naturel de penser que ce fut pour la deuxième, et l'idée de « parodie » (émise par Zimmermann, biographe de Sarrette) est la première qui vienne à l'esprit. Cependant, le biographe de Gossec, Hédouin, toujours en désaccord avec l'autre sur les détails, dit : « Il se trouva que les paroles de Desorgues allaient très bien sur l'air déjà composé ». Si peu vraisemblable

que cette coïncidence paraisse au premier abord, elle est loin d'être impossible. Les strophes de Desorgues pouvaient être dans la même coupe que celles de Chénier, par la simple raison que celles de Chénier étaient semblables à elles-mêmes dans presque toutes ses productions, depuis son *Chant du 14 Juillet* remontant à quatre années en deçà jusqu'à l'*Hymne à la Liberté* des fêtes de 1793 : c'était en quelque sorte une forme consacrée, et Desorgues a pu l'adapter tout naturellement. S'il en était ainsi, Gossec aurait donc composé son chant du petit chœur sur les nouveaux vers; puis, s'apercevant qu'ils étaient d'une coupe semblable à ceux de Chénier, il aurait essayé de les leur substituer dans le grand chœur.

L'examen de l'adaptation va nous montrer le bien fondé de cette hypothèse. Qu'apercevons-nous d'abord? Pour la première strophe, l'adaptation s'opère sans difficulté. A la seconde, où la musique de Gossec, parfaitement d'accord avec les vers de Chénier, est d'un ton plus sombre, elle est déjà moins heureuse; pourtant cela peut encore aller. La troisième strophe musicale est la répétition de la première : le sentiment de l'ode de Desorgues ne variant pas, l'adaptation se poursuit sans encombre. Mais à la quatrième strophe tout change : la musique de Gossec, très directement et intimement inspirée par les vers de Chénier, a ici, nous l'avons dit, le caractère d'une malédiction. Les vers de Desorgues, en leur insignifiance, ne peuvent s'accorder avec une musique si fortement accentuée. Quel parti reste-t-il donc à prendre à Gossec? Le plus radical : couper. En effet, tandis que, dans le matériel primitif, les parties vocales ayant conservé les vers de Chénier, ainsi que les parties instrumentales, donnent la musique de cette quatrième strophe, elle a disparu dans les parties ayant les vers de Desorgues. Au reste, en cet endroit de l'hymne, ce n'est pas seulement la musique qui subit des coupures : la quatrième strophe double de l'hymne de Desorgues (7e et 8e du petit chœur), ne pouvant s'accorder d'aucune façon à la musique du grand chœur, disparaît également dans ce premier essai d'adaptation. Enfin arrive la dernière strophe, mouvement de marche guerrière. Cette fois la musique

l'ordonne : il faut des vers qui concordent. On demande donc à Desorgues d'ajouter huit vers, et c'est là le sens des mots : « Strophe ajoutée », que nous lisons sur l'autographe, et que nous retrouverons plus tard dans la partition gravée de l'hymne à grand chœur, — tandis que, dans la même publication, l'hymne à petit chœur reproduira seulement les premières strophes, sans y joindre cette addition, spéciale au grand chœur. Ces observations confirment donc, sur un point, les renseignements en apparence contradictoires de Zimmermann et d'Hédouin. L'un disait : « Les paroles allaient très bien sur l'air déjà composé. » C'est exact, puisque, après avoir servi au musicien pour écrire son « petit chœur » elles pouvaient encore s'adapter aux premières strophes du « grand chœur ». L'autre prétendait au contraire que Desorgues « parodia l'hymne de Chénier », et cela non plus n'est pas complètement inexact : la « strophe ajoutée » en vient témoigner pour sa part.

Un dernier détail. Dans les parties séparées, chaque strophe musicale (autrement dit chaque période correspondant à deux strophes poétiques accolées, ou huit vers) est précédée d'un numéro : de 1 à 6 pour la version Chénier, de 1 à 4 pour le premier remaniement Desorgues, celui-ci ayant supprimé la 4e strophe de l'autre version, ainsi que la reprise de la dernière strophe qui, dans la version primitive était répétée, sur des paroles différentes, sous les nos 5 et 6. Dans l'autographe, où la numération correspond au contraire à la strophe poétique simple (4 vers), le dernier mouvement était numéroté d'abord : « 9e et dernière strophes », ce qui représ nte le no 5 des parties séparées (version Chénier). Le no 6 fut donc ajouté après coup sur les parties. C'est là la seule différence, très menue, que présentent entre eux les documents originaux, et cette différence n'est pas une contradiction, puisqu'il s'agit d'une simple reprise dont Gossec a pu sentir la nécessité quand, son œuvre achevée, il en embrassa l'ensemble d'un seul coup d'œil : il dut prescrire alors aux copistes d'ajouter cette reprise, ce qui pouvait être fait facilement sans que le manuscrit en portât de trace; quant aux vers, il n'eut pas

semblent confus, s'éclairent par le rapprochement, étant parfaitement d'accord entre eux.

Voici le titre de l'hymne à grand chœur dans la quatrième livraison de la *Musique à l'usage des Fêtes nationales, Mois Messidor an 2e de la République française une et indivisible* :

HYMNE A L'ÊTRE SUPRÊME.
Envoié par le Comité de Salut public à l'Institut national de musique, pour être chanté à la fête du 20 prairial l'an 2me de la République Française, et envoié dans les départemens.
Paroles de TH. DESORGUES.
Musique de GOSSEC.

Le titre du petit chœur est identique. Mais le titre général de la livraison fait une légère distinction, formulée en ces termes :

N° 2. Hymne à l'ÊTRE SUPRÊME, adopté par le Comité de Salut public, et chanté à la fête du 20 PRAIRIAL.

Par Th. DESORGUES.

Musique de GOSSEC.

N° 3. Le même hymne à grand chœur.

Musique de GOSSEC.

On voit qu'il n'est pas dit sur ce titre que l' « Hymne à Grand Chœur » ait été chanté à la fête du 20 prairial, tandis que le petit chœur le fut.

De ces détails minutieux, dont la concordance est parfaite, il résulte que l'on peut suivre toute la succession du travail qui s'opéra sur l'*Hymne à l'Être suprême* à grand chœur depuis sa première conception jusqu'à son achèvement définitif :

1° Chénier compose son poème : 20 quatrains.

2° Gossec, prenant 10 de ces quatrains, en forme 5 strophes de huit vers, sur lesquelles il répartit sa composition musicale, formée de cinq périodes.

3° Le manuscrit musical étant terminé est envoyé à la copie; les copistes reçoivent en outre des instructions pour écrire une reprise de la 5e période sur deux autres strophes restées dans le poème, ce qui porte à six le nombre des périodes musicales destinées à l'exécution. Les parties vocales et instrumentales sont copiées.

4° La poésie de Chénier est interdite. Gossec substitue sur sa partition les vers de Desorgues, qui d'abord avaient été destinés à former l'hymne à petit chœur; Desorgues ajoute lui-même à son poème une dernière strophe de huit vers, nécessaire à la conservation de la dernière partie de la musique; mais l'hymne primitif n'en subit pas moins un retranchement notable, et, par la suppression des nos 4 et 6, se trouve réduit à quatre périodes. De nouvelles parties vocales sont copiées avec le nouveau texte; des coupures sont indiquées sur les parties instrumentales.

5° Il est fait une répétition, au moins partielle, du chœur avec paroles de Desorgues. Il n'en avait été fait aucune du chœur avec paroles de Chénier. Il n'en est pas fait non plus pour l'orchestre.

6° L'œuvre n'est pas exécutée à la fête de l'Être suprême.

7° Un mois plus tard, de nouvelles fêtes ayant rendu possible l'exécution de la musique de Gossec, celui-ci reprend son manuscrit dans l'état où il l'avait laissé, supprime les parties intermédiaires entre la première et la dernière période, et rapprochant les deux cahiers sur lesquels celles-ci avaient été écrites, sans même songer à ajouter une barre à la fin de la première, en forme l'*Hymne à l'Être suprême* désormais destiné à la publicité. Celui-ci, en définitive, est composé seulement de deux strophes. L'autorisation de graver est donnée par l'Institut; l'œuvre est publiée et exécutée pour la première fois (messidor an II).

Tels sont les faits. Je pense les avoir maintenant rendus clairs. Ce qui nous en intéresse principalement est la certitude acquise qu'après l'interdiction des vers de Chénier des efforts furent faits à l'Institut de musique pour que l'Hymne à grand chœur de Gossec fût exécuté avec de nouvelles paroles, que des parties furent distribuées aux choristes, par conséquent l'œuvre mise à l'étude, mais qu'en définitive il fallut renoncer. La cause de cet échec? Elle ne nous est pas dite explicitement; mais je pense qu'il ne faut pas être grand clerc pour comprendre que, dans le désarroi des ordres contradictoires et tardifs, il fut impossible d'achever l'entreprise commencée dans des

intentions différentes. Tout l'effort du dernier moment s'étant porté sur la composition et l'exécution du petit chœur, le grand chœur en subit les conséquences.

Cette conclusion est confirmée par un dernier détail tiré du compte des frais de « gravure et impression » d'une part, « copie de musique vocale » d'autre part de « l'*Hymne à l'Être suprême* par Chénier » : 126 fr. 16 pour le premier article, 220 fr. 08 pour le deuxième, savoir : « 1102 pages de copie de musique vocale ». Or ces chiffres sont très peu de chose proportionnellement à l'importance de l'œuvre. Des parties vocales restant de ce matériel, celles sur les paroles de Chénier ont l'une 9 pages, l'autre 10 : en prenant pour moyenne neuf pages et demie, 1102 pages font exactement 116 parties. Celles sur les paroles de Desorgues sont plus courtes, 6 pages seulement. Mais toutes celles qui portent les paroles de Chénier furent perdues : il ne resta d'utile que celles qui, copiées postérieurement, portent les paroles de Desorgues [1]. En outre, les parties d'orchestre aussi furent copiées : celles, qui nous sont restées ont de 9 à 10 pages (seules les trompettes en ont cinq). Il est vrai que le compte ne parle que de musique vocale : mais il est énoncé de façon si sommaire que, comme nous ne trouvons aucune trace d'un autre compte où seraient comprises les parties instrumentales, nous sommes autorisés à penser que celles-ci entrent dans le compte général. Bref, 1102 pages, dont un assez grand nombre resté inutilisé, cela représente le matériel d'une exécution très ordinaire, fort au-dessous de celle à laquelle coopéra l'imposant corps de musique de la fête de l'Être suprême. Donc, ce matériel est incomplet, — et s'il fut incomplet, c'est parce que le temps manqua pour terminer un si gros travail remis sur le métier au dernier moment, alors que d'autres nécessités, également impré-

1. Il eût été naturel que les parties copiées avec les paroles de Chénier fussent utilisées avec celles de Desorgues, qu'il eût suffi d'écrire à la place des premières, en effaçant celles-ci. Mais l'état du matériel nous montre que cela ne fut pas fait, et que les parties avec les paroles de Desorgues et celles avec les paroles de Chénier sont entièrement distinctes.

vues, venaient en distraire ceux qui avaient pensé ne devoir être occupés que de cela.

L'on objectera l'autre article du même compte : 126 fr. 16 pour « gravure et impression de l'*Hymne à l'Être suprême* par Chénier ». Mais d'abord, constatons de nouveau la minime importance de cette somme. Quand l'*Hymne à l'Être suprême* fut exécuté en messidor, il fut payé 600 livres pour les seules parties vocales (120), plus 12 fr. 10 pour 25 parties instrumentales : que sont à côté de cela les 126 fr. 16 de prairial ? Puis il n'est resté nulle part trace des « planches gravées et tout ce qui peut rester des exemplaires tirés » dont la commission exécutive exigea la remise « comme ouvrage national exécuté aux frais de la République ». S'il en fut ainsi, c'est qu'il s'agissait d'un travail inachevé : complet, il eût laissé des vestiges, et aurait coûté plus cher.

Donc il résulte de toutes les observations que l'Institut national de musique fit tout le possible pour mener à bien l'exécution du grand chœur, mais que ses efforts se brisèrent devant l'impossibilité provenant du manque de temps et de la confusion générale.

J'espère qu'après tant d'explications minutieuses ceux qui ont, parallèlement à moi, étudié les questions relatives à la fête de l'Être suprême, ne conserveront plus de doutes sur ces diverses particularités, naguère encore controversées. Je veux souhaiter qu'il en soit ainsi, notamment, pour M. J. Guillaume qui, au cours de ses recherches documentaires d'un si haut intérêt avait été amené d'abord à croire que, si le grand chœur ne fut pas exécuté le 20 prairial, c'est pour la seule raison que Robespierre voulut que l'*Hymne à l'Être suprême* fût chanté par le peuple, et que la première composition de Gossec, étant d'un style qui ne permettait pas cette interprétation, disparut de ce seul fait. Je pense avoir montré que les raisons de cette élimination furent tout autres. L'ordre de faire chanter un hymne par le peuple aux Tuileries n'avait aucunement pour conséquence la non-exécution, au Champ de Mars, par le corps de musique, d'un autre hymne, d'un style tout différent : si l'exécution de celui-ci eut à subir

des empêchements, la cause en est uniquement relative à Chénier; quant à la composition musicale, elle était si nécessaire à cette place que, nous le savons maintenant à n'en plus pouvoir douter, les musiciens de l'Institut firent tous leurs efforts pour que l'exécution en eût lieu quand même, et, ces efforts étant restés vains, remplacèrent, au jour de la fête, son *Hymne à l'Être suprême* à grand chœur par un autre chant de caractère analogue.

Je dois signaler que M. Constant Pierre a tenté une reconstitution partielle des strophes intermédiaires de l'*Hymne à l'Être suprême* de Chénier-Gossec d'après les parties séparées; mais comme il est borné à une seule strophe (la deuxième), il n'a pu que fausser davantage les idées, en laissant croire que l'hymne est divisé en trois parties (comme l'*Hymne à la Nature* du 10 août) alors qu'en réalité, sous sa forme originale, il y en a six (cinq si l'on ne tient pas compte de la dernière reprise). M. Pierre a été arrêté sans doute par les quelques lacunes que présente le matériel de la quatrième strophe : mais ce qui en reste est très suffisant pour faire une reconstitution dont les parties conjecturales se réduiraient à très peu de chose. Au reste, cet essai n'a pas trouvé place dans le volume de cet auteur : *Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution française*. Je me propose de publier quelque jour l'*Hymne à l'Être suprême* entièrement restitué sous sa forme intégrale. — Tandis que les anciens écrivains confondaient en un seul les deux *Hymnes à l'Être suprême*, voici qu'aujourd'hui, passant à l'extrémité opposée, M. Constant Pierre catalogue ces deux œuvres sous trois numéros successifs. Or, le petit chœur étant mis à part, il n'est pas permis de considérer le grand chœur, d'une part dans la version Chénier, d'autre part dans la version Desorgues, comme formant deux œuvres différentes : ce sont deux états de la même œuvre, c'est la même œuvre remaniée, ce ne sont pas deux compositions distinctes. Prétendre le contraire n'aurait d'autre effet que de produire une confusion nouvelle qui ne vaudrait pas mieux que l'autre. — Enfin j'ai à relever ces paroles du même écrivain : « Comme ses devanciers, M. Tiersot s'est borné à l'examen de la partition

autographe et des parties séparées gravées plus tard ». Rien n'est moins exact que cette assertion. Aucun de mes devanciers n'a examiné la partition autographe de l'*Hymne à l'Être suprême*, dont je suis le premier à avoir fait usage, comme de bien d'autres documents, pour cette étude.

Si, en ce qui concerne l'*Hymne à l'Être suprême* à grand chœur, le poète et le musicien purent consacrer à la préparation de leur œuvre un temps suffisant et normal (un mois s'ils commencèrent le lendemain du jour où la fête fut décrétée), il n'en fut pas de même pour le petit chœur, qui fut l'objet d'une élaboration extrêmement hâtive. On a cherché à préciser les dates et jusqu'aux heures auxquelles se sont déroulées les différentes phases de cette histoire; malheureusement, les documents officiels font défaut, pour déterminer cette chronologie, presque jusqu'au dernier jour. Examinons cependant si d'autres données permettent de l'établir.

Zimmermann (médiocre autorité) dit que Sarrette reçut le 15 prairial une lettre du Comité de Salut public, signée Barère, Carnot et Robert Lindet. Ce qu'il dit du contenu est tout de fantaisie. Cependant de bons juges ont pensé qu'une communication signée de ces noms à cette date n'était point invraisemblable. Le 15 prairial marquerait donc le premier contact entre l'Institut national de musique et le Comité de Salut public en vue de la fête du 20 prairial, — cinq jours avant celle-ci.

Le même Zimmermann et P. Hédouin sont d'accord pour dire que « le lendemain », « quatre jours avant la cérémonie », donc le 16 prairial, eut lieu l'entrevue de Sarrette et Robespierre, dont nous connaissons, sinon les termes, du moins les effets. Cela encore est d'autant plus admissible que c'est dans la même journée que Robespierre fut nommé président de la Convention, fonction qui lui conférait effectivement la première place — celle de pontife — à la fête de l'Être suprême, et lui donnait l'autorité suprême pour sa célébration. C'est à ce moment qu'il refuse que Chénier soit admis à chanter l'Être

suprême, et qu'il ordonne la composition d'un autre hymne à faire chanter par le peuple entre les deux parties de son discours aux Tuileries. Cela se passe après la séance de la Convention (probablement à la Commission exécutive), donc le soir du 16 prairial. Il reste trois jours et quatre nuits pour préparer le nouveau programme.

Voici maintenant le moment venu de l'intervention de Desorgues. Quand et comment se produisit-elle? Là-dessus nous avons trois témoignages, d'apparence également romanesque, et qui tous trois disent des choses différentes, — et j'ai ajouté moi-même une conjecture, qui dit une quatrième chose encore. Cette conjecture, basée sur l'observation et le rapprochement des faits réels, est que les vers de Desorgues n'ont point du tout été faits pour remplacer ceux de Chénier, et ne sont pas postérieurs aux incidents du 16 prairial. La première proposition est d'accord avec deux des trois témoignages, si l'on veut bien y regarder avec attention : Zimmermann est seul à prétendre que Sarrette ait demandé à Desorgues de « parodier » les vers de Chénier; Adolphe Adam et Hédouin ne parlent pas de cette « parodie » : ils disent au contraire que Desorgues est venu de lui-même présenter ses vers, — à Sarrette, dit l'un, à Gossec dit l'autre. Or, j'ai rejeté, moi aussi, pour des raisons longuement motivées, l'idée de la « parodie »; j'ai montré que c'est par une coïncidence toute fortuite que les vers de Desorgues ont pu s'accorder suffisamment à la musique de Gossec pour remplacer les vers de Chénier, — au prix de mutilations à la composition primitive, et en subissant eux-mêmes de notables modifications, suppressions et additions.

Or, si ces vers n'ont pas été faits pour remplacer ceux de Chénier, il n'y a aucune raison pour croire qu'ils ont été écrits ni composés si tard : il y a tout lieu de penser, au contraire, qu'à la date du 16 prairial ils étaient déposés depuis plusieurs jours à l'Institut national de musique, où Gossec n'eut qu'à les prendre pour en faire l'usage urgent nécessité par les circonstances. Et qui sait s'il ne les tenait pas déjà en réserve, se rendant bien compte que a cérémonie des Tuileries ne pouvait pas se passer de

musique, et considérant que les documents officiels lui assignaient clairement une place, annonçant, l'un (*Plan de David*) « un chant simple et joyeux », l'autre (*Détail des cérémonies*), « des chants et des cris d'allégresse ».

En tout cas, il est une interprétation d'un texte très authentique, mais trop concis, que je ne puis admettre. Les lettres de députation des professeurs de l'Institut de musique chargés de diriger les répétitions populaires du 19 prairial disent que ceux-ci avaient pour mission d'enseigner « l'hymne adopté par le Comité de Salut public *le 17 prairial* ». Les exemplaires gravés qui servirent à ces répétitions (quelques-uns ont été conservés) portent à la fin la mention suivante : « Conforme à l'original envoyé par le Comité de Salut public à l'Institut national de musique, pour être chanté à la fête du 20 prairial, et envoyé dans les départements. Signé : VENY, secrétaire de l'Institut[1] ». Or *le Journal de Paris*, annonçant la mise en vente de cette édition dans son numéro du 19, faisait suivre le titre et les noms des auteurs de ces mots : « Choisi le *17 prairial* par le Comité de Salut public, etc. » Et nous savons d'autre part que, *le 18 prairial à 3 heures du soir*, l'hymne en question était mis en répétition et enseigné aux élèves des écoles primaires[2].

On a cru devoir comprendre la phrase : « Envoyé par le Comité de Salut public à l'Institut national de musique pour être chanté à la fête du 20 prairial », en lui donnant pour sujet la poésie de Desorgues, et en ajoutant ces mots : « Envoyé... pour être mis en musique, de façon à pouvoir être chanté. » S'il en était ainsi, les séances du Comité de Salut public ayant lieu le soir, il en résulterait que Gossec et ceux qui travaillaient pour lui auraient eu tout juste la nuit du 17 et la matinée du 18 prairial, dix-huit heures au plus, pour composer la musique de l'*Hymne à l'Être suprême* (le petit chœur, soit), mélodie, chœur à quatre

1. Cette mention a été reproduite presque textuellement sous le titre de l'*Hymne à l'Être suprême* dans la 4e livraison de la *Musique à l'usage des Fêtes nationales*, messidor an II (voir ci-dessus).

2. Pour la source de ces informations, voir J. GUILLAUME, *Procès-verbaux*, etc., t. IV, p. 572 et suiv.

parties, orchestration (il y a dix-huit parties d'instruments), — porter le manuscrit au graveur, — préparer les planches, graver la note, la lettre des huit strophes et des lignes de prose placées à la fin, — tirer des épreuves pour la correction, exécuter les corrections prescrites, — tirer, plier, livrer, — tout cela à une époque où les procédés rapides étaient inconnus.... Pense-t-on que, matériellement, cela ait été possible? Quant à moi, je ne puis le croire, et tiens pour certain que, si le Comité de Salut public adopta le 17 prairial au soir l'*Hymne à l'Être suprême*, ce ne fut pas seulement aux vers de Desorgues, mais à l'œuvre complète, paroles et musique, qu'il donna son approbation, et que Gossee n'avait pas attendu si tard pour fournir à la collaboration la part qui lui incombait. Au reste, M. J. Guillaume, avec qui j'eus l'occasion de discuter cette question, a fini par admettre que Gossec, qui, au témoignage d'Hédouin reçut les vers de Desorgues le 17 prairial à six heures du matin, a pu « les mettre en musique immédiatement, en escomptant l'autorisation du Comité, qui ne devait être donnée que le soir (*Révolution française*, septembre 1903) ». Nous sommes donc d'accord maintenant, à cette seule réserve près que le témoignage d'Hédouin ne me semble pas assez probant pour entraîner la conviction que Gossec a reçu les vers de Desorgues exactement le 17 prairial à six heures du matin, et que si le musicien a escompté l'autorisation, il a fort bien pu le faire antérieurement à cette heure-là.

Au reste — après tout ce qu'on vient de lire on le reconnaîtra — la plus grande incertitude règne sur ce qui se passa pendant les premiers jours du conflit. La date même du 16 prairial pour l'entretien de Sarrette et Robespierre n'est établie que sur des probabilités : il n'est aucunement impossible que cette entrevue ait eu lieu la veille, 15 prairial, jour où l'on nous dit précisément qu'il y eut communication entre l'Institut de musique et le Comité de Salut public, sans que nous en sachions l'objet. Le seul document authentique que nous possédions sur ce qui se passa à l'Institut pendant ces journées est la lettre collective des musiciens reproduite aux pages 150-151 ; mais elle

n'est pas datée. Le contenu permet pourtant de limiter étroitement l'époque où elle fut écrite : l'ensemble indique surabondamment qu'elle est postérieure à l'entrevue de Sarrette et Robespierre : d'autre part il y est fait allusion à l'école de Mars, qui, suivant la juste observation de M. Guillaume, fut instituée par décret du 13 prairial. Comme il n'est pas probable qu'elle fut écrite le jour même de ce décret, il s'ensuit que nous nous retrouvons encore à une date très proche du 15 prairial. C'est donc à ce jour qu'il faut décidément, croyons-nous, rapporter l'origine des incidents historiques qui sont l'objet de cette étude. Et cinq jours ne furent pas trop pour tout ce qu'il y eut à faire, tout ce qui fut fait par l'Institut national de musique pour satisfaire aux exigences tardives de l'organisateur de la fête à l'Être suprême.

A partir du 18 prairial, rien ne nous manque plus pour savoir ce qui se passa dans la vie intérieure et extérieure de l'Institut de musique. Le livre l'a dit en détail : il suffira de donner ici un bref résumé :

18 prairial, à trois heures, répétition des élèves des écoles primaires, à l'Institut;

19 prairial, à six heures du soir, répétitions partielles du peuple réuni dans ses sections, sous la direction des maîtres de l'Institut;

20 prairial, exécution générale, par tout le peuple, aux Tuileries d'abord, puis au Champ de Mars.

Le mois suivant, l' « *Hymne à l'Être suprême* chanté à la fête du 20 prairial », c'est-à-dire le petit chœur, prend place dans la 4e livraison de la *Musique à l'usage des Fêtes nationales*, à côté de l'*Hymne à l'Être suprême* à grand chœur; ce dernier est exécuté dans les fêtes nationales du même mois (messidor), tout au moins le 14 juillet.

Sur les chants à l'Être suprême enseignés au peuple.

L'extraordinaire répétition au cours de laquelle le peuple de Paris reçut, en quarante-huit réunions simultanées, l'enseignement des maîtres de l'Institut national de musique, a laissé des traces profondes dans la mémoire

de ceux qui y ont coopéré, et cela est très naturel. Les écrivains qui ont recueilli les traditions relatives à la fête de l'Être suprême sont unanimes à y insister. Que leurs récits renferment des détails fantaisistes, cela ne peut étonner personne : faut-il pourtant rejeter tout ce qui n'a pas été confirmé par les documents officiels? Tout le monde, par exemple, est d'accord pour nommer Lesueur parmi les maîtres qui enseignèrent le peuple; cependant son nom ne figure sur aucune des lettres de députation. Mais ces lettres sont incomplètes : il y manque celles de plusieurs sections; qui peut dire si Lesueur, professeur à l'Institut au même titre que Méhul, n'était pas nommé sur une des lettres perdues? De même pour Cherubini, également désigné par les narrateurs postérieurs, mais dont le nom ne figure pas dans les pièces contemporaines. Ici, la question se complique de ce que Cherubini, le 19 prairial, ne faisait pas encore partie du personnel enseignant de l'Institut de musique. Mais Dalayrac était dans le même cas, et pourtant nous avons trouvé son nom sur la lettre qui le députait à la section des Lombards. En outre, Cherubini était à la veille d'y être admis; ce fut une décade, pas davantage, après la fête à l'Être suprême, le 1er messidor, que fut signée sa nomination; il y a donc bien des raisons de penser qu'il voulut manifester son zèle en se joignant volontairement à ses collègues de demain. Et voici, à ce sujet, un nouveau témoignage qui va s'ajouter à ceux que nous possédons déjà et les confirmer. Quand eut lieu, en 1844, le festival de l'Industrie dirigé par Berlioz, *la Gazette musicale* lui consacra (le 4 août) un compte rendu, signé Henri Blanchard, dans lequel je relève ces lignes :

« Il nous souvient d'avoir entendu dire à Cherubini comme quoi, malgré sa qualité d'étranger, il se mit à enseigner aux dames de la halle, violon en main et dans le lieu même de leur commerce journalier, ce fameux chant national qui poussait nos soldats à la victoire ou les faisait mourir gaiement pour la gloire du pays. »

Le dernier trait est parfaitement authentique : *la Marseillaise* (avec de nouvelles paroles) est un des deux chants

que les musiciens enseignèrent au peuple dans la soirée du 19 prairial.

Documents officiels relatifs à la participation de l'Institut national de musique à la fête de l'Être suprême; sources :

Lettre collective des musiciens (Lesueur, Méhul, Gossec, Dalayrac, etc.) au Comité de Salut public. Arch. nat. D, XXXVIII, V, dossier 70.

Convocation des écoles primaires (18 prairial). Bib. nat., Ms. nouv. acq. fr. 2660, f° 180.

Lettres de députation des artistes de l'Institut national de musique pour enseigner aux citoyens dans les sections le chant des hymnes qui ont été exécutés le 20 Prairial dernier. — Témoignages flatteurs rendus par les sections au zèle civique des artistes musiciens dans cette circonstance. — 52 pièces. Arch. nat., F[17], 1065, dossier 5.

Arrêté concernant les imprimeurs, 19 prairial. Arch. nat., *Arrêtés du Comité de Salut public*, 4e vol., p. 190.

Lettres des 8 et 10 messidor relatives au compte de copié de « l'*Hymne à l'Être suprême* par Chénier... qui n'a pas été chanté ». Arch. nat., F[1] I, 84.

Sur la journée du 20 prairial et la célébration de la fête à l'Être suprême, outre les documents cités au commencement de ce chapitre (Appendice), voir :

Précis de la fête célébrée à Paris le 20 prairial... rédigé par les citoyens BONTEMPS *et* BARRY. — BOISSY D'ANGLAS, *Essai sur les Fêtes nationales.* — GRÉGOIRE, *Histoire des Sectes religieuses.* — TISSOT, *Histoire complète de la Révolution française.* — *Moniteur.* — Sur le char placé dans le cortège au milieu de la Convention : CONSTANT PIERRE, *le Magasin de Décors de l'Opéra.* — Sur la commande par Sarrette d'une flamme tricolore pour faire des signaux au Champ de Mars : J. GUILLAUME, *Procès-verbaux*, etc., IV, 565. — Sur la montagne élevée au Champ de Mars, voir Arch. nat., F[1] I, 84 : *Mémoire des ouvrages de maçonnerie faits pour la construction de la montagne du Champ de la Réunion*, etc. (*sous les ordres du citoyen Hubert, architecte*). La somme portée pour cet article s'élève à 14619 l. 95 c.

Voici quelques extraits des écrits dans lesquels il est question de la musique à la fête de l'Être suprême.

Aux Tuileries d'abord :

De Bontemps et Barry (presque seul renseignement contemporain) : « Après une grande symphonie, le président a prononcé un discours.... Alors les musiciennes ont chanté à l'unisson l'hymne *Père de l'Univers*, tandis que les musiciens avec le peuple entier répétaient en chœur les couplets.... »

La 4e livraison de *Musique à l'usage des Fêtes nationales* donne les indications suivantes sur la façon dont les strophes de l'*Hymne à l'Être suprême* de Desorgues et Gossec doivent être alternées à l'exécution :

« L'orchestre doit d'abord exécuter l'air entier; ensuite, la 1re strophe doit être chantée par le, ou par les Dessus; la 2e strophe à 4 parties, ou en chœur, et de suite alternativement; entre la 4e et la 5e strophe l'orchestre peut jouer encore l'air très doux. L'orchestre accompagne toutes les strophes. »

L'indication relative à la 2e strophe : « à 4 parties, ou en chœur », doit être comprise : « à 4 voix seules, ou en chœur à 4 parties », en opposition avec « *le* ou *les* dessus » de la première strophe. A l'exécution populaire des Tuileries, il n'est pas douteux que le chœur des musiciens ait chanté les strophes paires à quatre parties, comme accompagnement du chant à l'unisson du peuple : cela est conforme aux instructions du *Détail des cérémonies* qui, bien que données en vue de l'exécution populaire du Champ de Mars, trouvaient ici leur application nécessaire : « Les vieillards, etc., seront guidés pour le chant de chaque strophe par le chœur de musique ».

Nous avons rapporté au cours de notre récit les paroles, d'ailleurs vagues, de Tissot sur cette partie de la fête. Grégoire et lui sont les seuls à nommer Desorgues comme auteur de l'*Hymne à l'Être suprême*. Grégoire dit à ce sujet, après avoir nommé Chénier : « Pour la fête fut préférée l'hymne de Desorgues, *Père de l'univers, suprême intelligence*, dont, il faut l'avouer, la musique est belle ». Il ajoute que cet hymne fut exécuté au Champ de Mars.

A la fin de la cérémonie des Tuileries, dit *la Décade* : « La musique exécuta de nouveaux chants ». *Le Mercure français* dit : « Le second discours de Robespierre a été suivi de l'hymne de Chénier par les artistes réunis des divers spectacles ». Cette assertion est notoirement inexacte.

Pour l'hymne exécuté au Champ de Mars, les renseignements sont généralement en désaccord, par la bonne raison que le programme ne fut pas suivi : on avait annoncé l'*Hymne à l'Être suprême* de Chénier et Gossec, il est donc bien naturel que ceux qui entendirent un autre chœur aient cru entendre celui dont ils avaient le titre sous les yeux. Tel est le cas pour *le Moniteur*. Deux autres, Grégoire (voir ci-dessus) et Bontemps et Barry, font comprendre que l'hymne exécuté fut le petit chœur, déjà entendu aux Tuileries : « La musique exécuta un *Hymne à l'Être suprême* dont les spectateurs reprenaient le refrain », disent ces derniers; comme ils ajoutent que « cet hymne fut suivi d'une grande symphonie », puis parlent encore après des strophes exécutées par le peuple sur l'air de *la Marseillaise*, et que tout cela est parfaitement exact, nous n'avons aucune raison de croire qu'ils ont confondu les deux morceaux entre eux.

Enfin nous avons donné la citation de Tissot de laquelle il paraît ressortir que le *Chant du 14 Juillet* : « Dieu du peuple et des rois » fut chanté au Champ de Mars, par le corps de musique, sur la montagne. Le renseignement, très précis, est donné sur un ton de sincérité qui inspire la confiance : l'écrivain parle de l'impression ressentie comme ayant été si vive qu'il en vibre encore. Les souvenirs des vieillards remémorant leur jeunesse ont souvent beaucoup de justesse et de fraîcheur, et nous ne trouvons aucune raison pour douter de la fidélité de celui qu'un témoin oculaire évoque ici.

Ce témoignage n'est d'ailleurs aucunement en désaccord avec ceux des écrivains qui disent que l'*Hymne à l'Être suprême* (petit chœur), déjà chanté aux Tuileries par le peuple, le fut de nouveau au Champ de Mars : qui empêche d'admettre que, pour remplacer le grand hymne inutilisé, on ait fait entendre tour à tour ces deux morceaux?

Citons enfin, pour terminer, les paroles, d'ailleurs peu précises, que Boissy d'Anglas consacre à la musique dans son récit de la fête de l'Être suprême : « L'âme était attendrie par les sons d'une musique énergique et touchante, par le chant des hymnes, par l'influence de la poésie et des arts, etc. ».

CHAPITRE VII. — *L'art républicain en l'an* II; *le Chant du Départ.*

Sources principales : *Arrêtés du Comité de Salut public*, t. IV, pp. 78 à 163, puis p. 235 (Arch. nat.). — Arch. nat. Cartons F[1c] I, 84, — AF II, 67. — *Plan de la fête qui aura lieu le 10 thermidor pour décerner les honneurs du Panthéon à Bara et à Viala.* — *Dispositions et détail de l'exécution de la fête héroïque pour les honneurs du Panthéon à décerner aux jeunes Bara et Viala.* — *Moniteur.* — *Mercure.* — CASTIL-BLAZE, *l'Académie impériale de musique*, V, 4°. — A. POUGIN, *Méhul.*

Sur l'origine du Chant du Départ :

La version que, parmi plusieurs contradictoires, nous avons cru pouvoir adopter pour écrire l'histoire des origines du *Chant du Départ* se dégage principalement des sources suivantes : ZIMMERMANN, *France musicale* du 21 novembre 1841; AD. ADAM, *Constitutionnel* du 3 septembre 1848; LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire*, écrits auxquels nous avons eu recours pour la fête de l'Être suprême, et auxquels il faut ajouter ici les deux articles de la *Biographie Didot* consacrés à Chénier et à Méhul, le premier (déjà inséré dans l'*Encyclopédie des gens du monde* en 1835) par Villenave, le second par Denne-Baron. Nous savons déjà d'après quels renseignements écrivaient les premiers : ces deux-ci, lettrés consciencieux, répétaient de même, chacun de son côté, des récits entendus de la bouche des contemporains et des amis de leurs auteurs : Denne-Baron, notamment, avait été élève de Cherubini.

Ces détails sont de nature à inspirer confiance en leurs rapports.

Une autre version, toute différente, je puis même dire : deux versions différentes entre elles nous sont données par un seul et même auteur, ARNAULT, d'une part dans sa *Notice sur M.-J. Chénier* (1824), d'autre part dans ses *Souvenirs d'un Sexagénaire* (1833). Arnault avait été collaborateur de Méhul, il travaillait notamment avec lui, vers cette époque, à la composition de *Mélidore et Phrosine*, qui fut représenté le 17 floréal. S'il fallait prendre au sérieux ses anecdotes, la musique du *Chant du Départ* aurait été composée pendant les répétitions de cette pièce : il en résulterait que la composition du *Chant du Départ* devrait être avancée jusqu'à une époque antérieure, non seulement à la fête de l'Être suprême et à la loi du 22 prairial, mais même à la lecture du rapport de Robespierre sur les fêtes nationales.

Je ne veux pas entrer dans le détail de cette discussion, sur laquelle je me bornerai à renvoyer aux écrits suivants : *la Révolution française*, articles de M. J. GUILLAUME, octobre 1902, septembre 1903, décembre 1904, mars 1907 ; de M. A. LIEBY, novembre 1904, février 1907; A. POUGIN, *Méhul*, p. 111 ; CONSTANT PIERRE, *Hymnes et Chansons de la Révolution*, pp. 336 et suiv. Je dirai simplement que, sur la plupart des points, je me trouve être en parfait accord avec M. Lieby, qui, ayant examiné la question sous toutes ses faces, laisse entendre qu'il doute de l'exactitude du témoignage d'Arnault et des conjectures qui s'y sont greffées, continuant d'ailleurs à regarder le cas comme douteux, sans être plus affirmatif que je ne l'ai été moi-même. J'ajouterai, de mon côté, que des raisons internes, tirées de l'œuvre elle-même, m'inclinent fortement à rejeter les interprétations basées sur ce témoignage. J'ai cru voir se dégager du *Chant du Départ*, dans les paroles comme dans la musique, des qualités de premier jet qui ne permettent pas de croire que les auteurs s'y soient repris à plusieurs fois pour achever leur œuvre. Or, la poésie de Chénier renferme une strophe consacrée à Bara et Viala, Guillaume a justement observé que la popularité des

deux jeunes héros n'est pas antérieure à l'éloge qu'en fit Robespierre dans son discours du 18 floréal : il dit que la strophe a pu être ajoutée après coup pour compléter le poème précédemment écrit; mais je ne crois pas que cette hypothèse puisse être admise, et je tiens pour certain que Chénier n'a pas, suivant le précepte de Boileau, cent fois, ni même deux fois sur le métier remis son ouvrage, mais qu'il l'a composé tout d'un trait, comme Rouget de Lisle a fait pour *la Marseillaise*. Et de même je ne crois pas que la composition puisse être reportée si loin de l'exécution, par cette autre raison que les maîtres de ce temps-là n'avaient pas l'habitude de si longtemps attendre pour produire leurs œuvres devant le public : au contraire, ils n'étaient habituellement que trop pressés! La composition du poème après le 22 prairial — plusieurs jours après peut-être, — la musique écrite et prête à être exécutée au milieu de messidor, voilà des dates conformes aux réalités de ce temps-là; et comme ces vraisemblances s'accordent avec les témoignages les plus sérieux, il y a tout lieu de penser qu'elles sont vérités.

Il est enfin une assertion que je rejette de la manière la plus formelle. Elle nous vient encore d'Arnault, qui, dans sa préface aux œuvres de Chénier datant de 1824 (trente ans après l'événement), parle sur un ton d'affirmation superbe du « *Chant du Départ* qui fut entendu pour la première fois dans les champs de Fleurus le jour même de la victoire ». Voilà de la littérature! Comment des historiens sérieux ont-ils pu s'arrêter un seul moment à de pareils propos? Le style même d'Arnault devrait suffire à mettre tout le monde en garde : on croirait lire de l'Alexandre Dumas! Même rhétorique, mêmes manières de piquer l'attention! Beaux documents pour servir à l'histoire! Puisqu'il faut réfuter cela, je répondrai que le renseignement donné par le collaborateur de Méhul ne peut pas être accueilli, pour de simples raisons de pratique et de mœurs musicales. Non, le *Chant du Départ* n'a pas été exécuté pour la première fois dans les champs de Fleurus le jour même de la victoire, par la raison très simple que ce *Chant* est un « chant », qu'il exige pour son exécution des « chanteurs »,

figurant tour à tour un représentant, une mère de famille, deux vieillards, un enfant, une épouse, une jeune fille, trois guerriers, et le chœur du peuple, et que l'armée qui vainquit à Fleurus ne comptait dans ses rangs aucuns interprètes destinés à cela. Voudrait-on objecter que cette exécution fut donnée par la musique militaire seule? Je répondrais alors que ce fut une belle première audition que celle du *Chant du Départ* « non chanté », par conséquent présenté pour la première fois à ses auditeurs sans les vers de Chénier! C'était bien la peine de raconter cela dans une préface aux œuvres du poète! Mais surtout, je dirais tout simplement que cela n'est pas vrai, par la raison que jamais ni Méhul, ni aucun compositeur de musique digne de ce nom, n'a eu ni la volonté, ni l'idée de faire une transcription purement instrumentale d'une œuvre telle que *le Chant du Départ* avant de l'avoir fait entendre sous sa forme intégrale et avec les moyens d'exécution complets, moyens que Méhul n'était pas embarrassé de trouver à sa disposition, le jour où il en aurait besoin, en sa présence.

Faisons observer enfin que rien, dans les documents authentiques, ne prouve, ni même ne permet de supposer que le *Chant du Départ* a été composé sur commande, ainsi que l'avancent certains auteurs, disant qu'on avait enjoint à Sarrette de faire écrire les paroles et la musique d'un nouvel hymne destiné à célébrer le cinquième anniversaire de la prise de la Bastille. Tout au contraire, nous avons vu que, pour le concert du 14 juillet 1794, la commission d'Instruction publique avait recommandé de composer le programme de morceaux connus.

Dernière remarque. Nous avons dit quelle était la situation de Chénier à cette époque; mais il est bien vrai que, par la suite, il s'est un peu exagéré les dangers qu'il avait courus. Dans une épître dédicatoire à Daunou, en tête de sa tragédie de *Fénelon*, il dit : « Je fus contraint de laisser longtemps anonyme *le Chant du Départ*, que les fiers accents de Méhul ont rendu cher à nos guerriers victorieux ». Or, la poésie du *Chant du Départ* a paru dans le *Moniteur* du 2 thermidor an II, 20 juillet 1794, six jours après l'audition

du 14 juillet, huit avant la chute de Robespierre, sous ce titre : « *Le Chant du Départ*, hymne de guerre, paroles de Chénier, député à la Convention nationale, musique de Méhul ». Et, lors de la première publication musicale de l'œuvre, dans la sixième livraison de la *Musique à l'usage des Fêtes nationales* (fructidor an II), le nom du poète figure en toutes lettres à côté de celui du musicien. Il est vrai qu'à ce moment thermidor était passé, mais de bien peu.

La première édition connue du *Chant du Départ* est celle des paroles seules, sous ce titre : *Le Chant du Départ, hymne de guerre envoyé à l'Institut national de musique par le Comité de Salut public pour être chanté au concert du 14 juillet*, paroles de ***, musique de MÉHUL, imprimé par ordre de la Convention nationale. — Vers le même temps fut publié le chant avec la basse (au Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales) ; le nom de l'auteur des paroles y est encore remplacé par trois étoiles ; enfin le chœur et les parties d'orchestre (seulement des clarinettes, cors, trompettes, bassons, serpent et timbales) ont été insérés dans la sixième livraison de la *Musique à l'usage des Fêtes nationales* (fructidor an II). Le titre de cette édition (officielle, remarquons-le, et publiée par l'Institut de musique lui-même) et très sommaire : sur la couverture de la livraison : *Le Chant du Départ*, HYMNE DE GUERRE, par M.-J. CHÉNIER, Musique de MÉHUL ; comme titre intérieur : *Le Chant du Départ*, et, en marge : HYMNE DE GUERRE par MÉHUL. Pas un mot de plus, et aucune indication de date. Or, la cinquième livraison avait publié l'*Hymne à la Victoire sur la Bataille de Fleurus* par Lebrun, musique de Catel, et le titre inscrivait : Chanté au Concert du peuple, le 16 messidor, an II de la République Française. Le 16 messidor est le jour où l'on prétend qu'a été donnée la première audition du *Chant du Départ*. Pourquoi cette date ne se retrouve-t-elle pas sur le titre de ce dernier morceau ?

Sur le Salpêtre républicain *de Cherubini.*

Ce morceau a paru dans un recueil postérieur : *Époques*

de la Révolution française, avec cette mention : « Chanté à Paris en pluviôse an II dans la fête de l'ouverture des travaux pour l'extraction des salpêtres ». En outre, Cherubini l'a inscrit dans son Agenda, parmi ses compositions de musique nationale dont il comprend l'ensemble sous la date approximative de 1795 (voir POUGIN, *Cherubini, Ménestrel* du 27 novembre 1881). Une lettre de François de Neufchâteau à Sarrette, de l'an VI, faisant mention des paroles de cette chanson, ne me semble pas infirmer nécessairement l'exactitude du renseignement fourni par les sources ci-dessus.

*Sur l'*Hymne à la Victoire sur la Bataille de Fleurus, *de Catel*, voyez la fin de la note relative au *Chant du départ*.

Sur le Chant des Victoires *de Méhul.*

Ce morceau, publié séparément au Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, n'a pas pris place dans la série de douze livraisons périodiques publiées par cette maison. La date de sa première audition nous est fournie par le recueil musical postérieur : *Époques de la Révolution française*, où son titre est suivi de la mention : « Chanté le 16 messidor an II au concert du peuple dans le jardin national des Tuileries, pour célébrer la reprise de la Belgique ». Il est encore de ceux que le recueil postérieur désigne comme ayant été exécutés à cette fameuse date à laquelle on place aussi la première audition du *Chant du Départ*, sans que celle-ci se trouve écrite nulle part. Tout cela est terriblement confus et incertain. Quoi qu'il en soit, si ce morceau-ci ne fut pas exécuté le 16 messidor, ce dont on peut douter, il l'a été certainement à la fête du 10 août suivant (23 thermidor).

Sur la fête projetée pour le 10 thermidor en l'honneur de Bara et Viala, voici quelques titres d'œuvres qu'il convient de mentionner :

Hymne chanté par le peuple à la fête de Bara et de Viala le 10 thermidor, paroles du citoyen Davrigny, musique du citoyen Méhul, adopté pour être envoyé aux départements

et aux armées. — Plusieurs autres chants furent composés en l'honneur de Bara et de Viala, en vue ou non de la fête du 10 thermidor : tels sont la *Romance patriotique sur la mort du jeune Bara* et la *Chanson républicaine sur la mort d'Agricole Viala*, de Devienne; l'*Hymne à Bara et Viala*, de Langlé; l'*Hymne pour la fête de Bara et Viala*, par Beffroi de Reigny (le Cousin-Jacques); l'*Hymne à Bara et Viala*, ...oles et musique de l'Élu, fonctionnaire de l'Institut ...onal des aveugles travailleurs; *Agricole Viala ou le Héros de treize ans*, par Porta; un *Chant de Guerre pour la Marche funèbre de Bara et Viala au Camp des Sablons*, par Widerkehr, et plusieurs chansons sans noms d'auteurs ou sur des airs connus.

CHAPITRE VIII. — *Du 9 thermidor au 18 brumaire.*

Les sources principales de ce chapitre sont naturellement les œuvres, en grand nombre, qui y sont mentionnées : il suffira donc de se reporter aux sources générales énumérées au commencement de l'appendice. Y ajouter le recueil des *Concerts républicains* à la bibliothèque de la Ville de Paris, et le recueil factice de la bibliothèque de la Chambre des députés : *Mélanges, fêtes publiques, instruction publique*. Voir aussi le *Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra* de TH. DE LAJARTE.

Sur Bonaparte au Conservatoire et son colloque avec Cherubini, voir RAOUL ROCHETTE, *Notice sur Cherubini*, p. 46; FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens*, art. *Cherubini* et *Paisiello*; A. POUGIN, *Cherubini*, *Ménestrel* du 11 décembre 1881.

Sur les hymnes de Lesueur pour les fêtes de l'Agriculture et de la Vieillesse :

M. Ch. Malherbe possède dans sa collection d'autographes les originaux de ces deux chants, qu'il a bien voulu me communiquer, et dont l'existence est pour la première fois signalée ici (cette constatation dût-elle contredire

l'assertion, que nous avons lue, que les manuscrits de tous les chants composés par Lesueur pour les fêtes de la Révolution ont été détruits par lui). La musique en est parfaitement conforme à celle qui se trouve gravée dans le recueil des *Époques*, pour lequel elle a été composée. Je relève simplement cette variante du titre, de la main de Lesueur, précisant ses intentions : *Chant villageois pour la fête de l'Agriculture.* Le titre de l'*Hymne à la Vieillesse* est suivi de cette autre indication, également autographe : (*pour les fêtes décadaires*).

Sur les chants des cérémonies théophilanthropiques, voir notamment le recueil factice 12272 de la bibliothèque de la Ville de Paris, et les souvenirs de CASTIL-BLAZE, *Académie royale de Musique*, II, 33.

CHAPITRE IX. — *Le Consulat, fin des fêtes nationales.*

Sur les fêtes de 1800 (14 juillet et 1er vendémiaire), voir les documents officiels (rapports, discours et poèmes) dans le recueil factice de la bibl. du Conservatoire : *Fêtes nationales.* Voir aussi l'article de CASTIL-BLAZE : *Bâton de Mesure*, dans le *Dictionnaire de la Conversation.* — A. POUGIN, *Méhul*, pp. 195 et suiv. — OCTAVE FOUQUE, *les Révolutionnaires de la Musique*, pp. 95 et suiv.

Sur les incidents relatifs au Chant du 1er vendémiaire, *de Lesueur* :

A une époque postérieure de peu de temps aux derniers incidents de cette histoire, il surgit entre Lesueur et l'administration du Conservatoire une mésintelligence qui aboutit à des conséquences fâcheuses. Se sentant en butte à des persécutions qui n'étaient que trop réelles, le maître, peut-être sans beaucoup d'habileté, mais avec une sincérité non douteuse, voulut prendre le public à témoin de sa querelle, et fit imprimer un *Mémoire pour J. F. Lesueur...* par le citoyen C. P. DUCANCEL, *défenseur officieux et ami de*

Lesueur, à Paris, vendémiaire an XI (1802). Cet écrit contient, au sujet du *Chant du 1er vendémiaire*, les imputations suivantes, qu'il nous faut relever :

« A la fin de l'an VIII, Lesueur fut désigné par le Ministre de l'intérieur (Lucien Bonaparte) pour composer la [musique de la] fête du 1er vendémiaire an IX, qui fut exécutée à quatre orchestres dans l'église des Invalides.... Lesueur rédigea un programme de ses intentions musicales, pour être distribué dans le Temple, le jour de l'exécution. Ce programme eut l'air de plaire au citoyen Sarrette. Il annonça qu'il le ferait imprimer et qu'il en surveillerait la distribution. Lesueur lui livra son manuscrit; mais, à son grand étonnement, la fête s'exécuta, et le programme ne fût point imprimé.

« ... Quelques jours après, Sarrette vint lui annoncer qu'il avait reçut du Ministre l'autorisation de faire graver la partition de la fête du 1er vendémiaire. Voilà de belles démonstrations sans doute; en voici le résultat : quelque temps après la fête, les beaux arts eurent le malheur de perdre Lucien Bonaparte. Il fut nommé ambassadeur de la République près la cour d'Espagne. Sur le champ le citoyen Sarrette oublia ses promesses.... Il avait fait graver la fête du 14 juillet (le chant de Méhul); il avait l'autorisation positive du Ministre de faire graver également la fête du 1er vendémiaire. Eh bien! cette autorisation, et la partition manuscrite de cette fête, sont encore aujourd'hui dans la poussière des magasins du cit. Sarrette! Que cet homme se justifie maintenant, s'il en a la force, etc. »

Le mémoire continue par cette réflexion : « Je touche au premier anneau de cette longue chaîne de persécutions accumulées sur Lesueur, etc. » *Ouvr. cit.*, pp. 91-93. En effet, Lesueur, artiste aux grandes visées, caractère probe, esprit supérieur, allait être bientôt, à proprement parler, chassé de ce Conservatoire auquel il avait été des premiers (à la suite immédiate des fondateurs) à apporter le concours de son activité, de ses talents et de ses succès antérieurs.

Et les faits sont bien d'accord avec le récit de son défenseur officieux pour en attester l'exactitude. On n'a jamais retrouvé ce programme que Lesueur voulait faire distri-

buer aux auditeurs, — et nous connaissons assez les tendances de celui qu'on pourrait nommer « le père de la musique à programme » pour être assurés qu'il a souhaité qu'il fût communiqué au public, et que ce fut un méchant tour que Sarrette lui joua en négligeant de le faire imprimer, après l'avoir promis. Il est également vrai que le *Chant national du 14 juillet 1800* de Méhul fut gravé aux frais de l'État, et que le *Chant du 1er vendémiaire* de Lesueur ne le fut pas, et cette différence s'explique encore comme étant l'effet des mauvaises intentions de Sarrette.

Le résultat de ces menées fut que l'on a tenu longtemps pour perdue la musique du *Chant du 1er vendémiaire*. Elle ne l'est pourtant pas complètement. J'en ai, par bonheur, retrouvé moi-même le matériel qui servit pour l'exécution au jour de la fête : il était resté parmi les paquets de parties séparées d'œuvres exécutées aux fêtes nationales que garde la bibliothèque du Conservatoire. C'en est le plus volumineux. Il est pourtant encore incomplet : certains morceaux ont disparu complètement et d'autres fragmentairement; le matériel d'orchestre surtout a subi des pertes sensibles; par contre le matériel vocal est resté presque intact, et permet de reconstituer certains chœurs sans lacunes. J'ai, à la suite de cette découverte, en 1894 (*Ménestrel* du 2 septembre) donné la première analyse critique qui ait été faite de l'œuvre de Lesueur, laquelle est la dernière écrite pour célébrer les grands anniversaires révolutionnaires, et la plus considérable de toute cette production.

Sur le Te Deum *de Paisiello et le* Domine salvum *de Méhul pour la fête du Concordat* :

La bibliothèque du Conservatoire possède une partition manuscrite de ces deux œuvres, en très grand format.

Sur l'exécution du Chant du départ *au camp de Boulogne*, voir l'étude de P. HÉDOUIN sur *Gossec*, dans la *Mosaïque*, p. 30.

INDEX DES NOMS CITÉS

C

D

DATE DUE

DEC 1 1 1972		
1973		
AY 2 4 1976		
NOV 22 1976		
OCT 7 1978		

TABLE DES MATIÈRES

1214-07. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 11-07.



UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03149 224